Cartea este o pasiune,
iar pasiunea se împarte...

editura
sedcom
libris

Colectivul de redacţie:
Editor: Petru RADU
Redactor: Alina HUCAI
Corectură, operare corectură şi tehnoredactare:
Alina HUCAI şi Alexandra Silvia PANAETE
Concepţia şi realizarea tehnică a copertei: Alexandra Silvia PANAETE
Pre-press: Tudor HUŢU

Fotografiile-obiectiv din interior sunt realizate de Marius Dumitrescu.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

DUMITRESCU, MARIUS
Psihanaliza aplicată în filosofie şi artă / Marius Dumitrescu.
– Iaşi: Sedcom Libris, 2014
Bibliogr.
I.S.B.N.: 978-973-670-139-9
1

Copyright © 2014 SEDCOM LIBRIS
Toate drepturile asupra prezentei ediţii sunt rezervate Editurii Sedcom Libris, Iaşi. Reproducerea parţială sau integrală a textelor, prin orice mijloc, precum şi a graficii copertei, fără acordul scris al Editurii Sedcom Libris, este interzisă şi reprezintă o încălcare a proprietăţii intelectuale, fiind pedepsită în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Adresa Editurii SEDCOM LIBRIS:
Şos. Moara de Foc nr. 4, cod 700527, Iaşi, România
Informaţii, comenzi şi propuneri de editare sau colaborare:
Tel.: +40 232 242 877; +40 232 234 582; +40 742 769 772; Fax: +40 232 233 080
E-mailuri: editurasedcomlibris@yahoo.com, editurasedcomlibris@gmail.com

www.editurasedcomlibris.ro

Marius Dumitrescu

PSIHANALIZA

aplicată în filosofie şi artă

Editura SEDCOM LIBRIS
Iaşi, 2014

Imaginile de pe copertă, în ordinea apariţiei acestora de la stânga la dreapta:
- fotografie Sigmund Freud (preluată de pe http://it.ottoperotto.wikia.com/wiki/Sigmund_Freud);

- detaliu pictură de Vasily Perov (1834 – 1882) – *Dostoievski* (1872), Galeria Tretiakov, Moscova. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dostoevsky_1872.jpg);

- detaliu 1, pictură de Gustave Moreau (1826 – 1898) – *Œdip şi Sfinxul* (1864), ulei pe pânză, 206,4 x 104,8 cm, Muzeul Metropolitan de Artă, New York, SUA (fotografie de Ad Meskens preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metropolitan_Moreau_Oedipous_2.jpg);

- detaliu 1, pictură de Andrea Mantegna (1431 – 1506) – *Parnasul* (1497), tempera pe pânză, 160 x 192 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_043.jpg);

- detaliu 1, frescă de Domenico di Michelino (1417 – 1491) – *Divina Comedie a lui Dante,* 232 x 292 cm, frescă situată în naosul Domului din Florenţa, Italia (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_et_la_Divine_Com%C3%A9die.jpg);

- detaliu 2, pictură de Andrea Mantegna (1431 – 1506) – *Parnasul* (1497), tempera pe pânză, 160 x 192 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_043.jpg);

- detaliu 1, pictură de Frederic Leighton (1830 – 1896) – *Electra la Mormântul lui Agamemnon* (lucrare realizată între 1868 – 1868), ulei pe pânză, 150 x 75,5 cm, Galeria de Artă Ferens, Kingston Upon Hull, Marea Britanie (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1869_Frederic_Leighton_-_Electra_at_the_Tomb_of_Agamemnon.jpg);

- detaliu 3, pictură de Andrea Mantegna (1431 – 1506) – *Parnasul* (1497), tempera pe pânză, 160 x 192 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_043.jpg);

- detaliu 1, pictură de Franz Hals, *Portretul lui René Descartes* (circa 1649 – 1700), ulei pe pânză, 77,5 x 68,5 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_-_Portret_van_Ren%C3%A9_Descartes.jpg);

- detaliu 1, pictură de Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), *Apoteoza lui Homer* (1827), ulei pe pânză, 386 x 515 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg);

- detaliu 2, frescă de Domenico di Michelino (1417 – 1491) – *Divina Comedie a lui Dante,* 232 x 292 cm, frescă situată în naosul Domului din Florenţa, Italia (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_et_la_Divine_Com%C3%A9die.jpg);

- detaliu 2, pictură de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867), *Apoteoza lui Homer* (1827), ulei pe pânză, 386 x 515 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg);

- detaliu 3, pictură de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867), *Apoteoza lui Homer* (1827), ulei pe pânză, 386 x 515 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg);

- detaliu 4, pictură de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867), *Apoteoza lui Homer* (1827), ulei pe pânză, 386 x 515 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg);

- detaliu 3, frescă de Domenico di Michelino (1417 – 1491) – *Divina Comedie a lui Dante,* 232 x 292 cm, frescă situată în naosul Domului din Florenţa, Italia (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_et_la_Divine_Com%C3%A9die.jpg);

- detaliu 2, pictură de Gustave Moreau (1826 – 1898) – *Œdip şi Sfinxul* (1864), ulei pe pânză, 206,4 x 104,8 cm, Muzeul Metropolitan de Artă, New York, SUA (fotografie de Ad Meskens preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metropolitan_Moreau_Oedipous_2.jpg);

- detaliu 5, pictură de Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867), *Apoteoza lui Homer* (1827), ulei pe pânză, 386 x 515 cm, Muzeul Luvru, Paris, Franţa (fotografie preluată de pe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg)

Soției mele, Gabriela-Florența

Motto:

„… psihanaliza nu derivă din nimic altceva decât din dezavantajele poziţiei sale de mijloc între medicină şi filosofie. Medicii o privesc ca pe un sistem speculativ şi refuză să creadă că, la fel ca orice altă ştiinţă naturală, se bazează pe un pacient şi pe elaborare neobosită a faptelor din lumea percepţiei; filosofii, măsurând-o prin standardul propriilor lor sisteme construite artificial, constată că se porneşte de la premise imposibile şi îi reproşează faptul că are concepte generale lipsite de claritate şi precizie. Această stare de lucruri este suficientă pentru a explica primirea reticentă şi ezitantă a analizei în mediile ştiinţifice. Dar acest fapt nu explică izbucnirile de indignare, batjocură şi dispreţ, care, prin încălcarea oricărui standard de logică şi bun gust, au caracterizat metodele controversate ale oponenţilor ei. O reacţie de acest fel sugerează că au fost agitate şi alte rezistenţe decât cea pur intelectuală, fiind stârnite până şi puternicele forţe emoţionale. Şi există într-adevăr o mulţime de lucruri de găsit în teoria psihanalizei, ce au drept scop să producă un asemenea efect ca acesta asupra pasiunilor oamenilor de orice fel şi nu doar asupra oamenilor de ştiinţă."

Sigm. Freud

(*The Resistances to Psychoanalysis,* 1925)

CUPRINS

PARTEA ÎNTÂI. Întotdeauna există *şi* un tată sau teoria pulsiunilor în perspectivă freudiană 13

CAPITOLUL 1. Geneza psihanalizei 15

CAPITOLUL 2. Actele ratate şi transparenţa inconştientului 30

CAPITOLUL 3. Tărâmul viselor – *poarta regală* spre universul pulsiunilor 35

Breviar istoric al onirologiei 36

Interpretarea viselor în concepţia freudiană 62

CAPITOLUL 4. Sub patronajul Aphroditei 70

Complexul lui Œedip 72

Camuflări duplicitare ale sexualităţii 82

Formele practicilor sexuale 86

Sexualitate şi dominaţie 89

CAPITOLUL 5. Feţele lui Ares 94

Agresivitatea ca pulsiune a morţii 94

Forme ale agresivităţii 99

CAPITOLUL 6. Imperiul lui Zeus sau nişa de putere 103

Tipuri non-convenţionale de putere 106

Factori de perturbare a echilibrului social 110

Soluţii de inhibiţie a agresivităţii 112

Strategii culturale pentru evitarea violenţei 119

Umorul – formă non-violentă de manifestare a agresivităţii 128

CAPITOLUL 7. Sub zodia lui Ianus – teoria ambivalenţelor şi criza identitară 138

PARTEA A DOUA. Psihanaliza filosofiei 147

CAPITOLUL 1. Simţul intern şi timpul situaţiei 149
CAPITOLUL 2. Neacceptarea de sine 153
CAPITOLUL 3. Ambivalenţa unor zeităţi feminine: Diana – Circe ... 156
CAPITOLUL 4. René Descartes – un părinte îndepărtat al psihanalizei 161
Un destin sub influenţa numerelor 162
Prietenia cu Isaac Beeckman 168
Mnemotehnica lulliană şi admirabila ştiinţă 178
Întâlnirea cu Johannes Faulhaber 186
A fost Descartes un frate rozicrucian? 190
Semnificaţiile mistice ale zilei de 10 noiembrie 1619 200
Visul ca alegorie barocă 205
Descartes – ghid al propriului univers oniric 207
CAPITOLUL 5. Interpretarea psihanalitică a viselor lui Descartes 216
Analiza freudiană a viselor de sus 216
Alte abordări psihanalitice ale celor trei vise olimpiene 218
CAPITOLUL 6. Ambivalenţa în filosofia lui René Descartes 239
Îndoiala de tip hiperbolă şi metoda blocajelor succesive 240
Visele carteziene şi îndoiala tip hiperbolă 249
Spiritul matematic sau despre Supra-Eu în filosofia lui Descartes 255
Proba labirintului cretan sau depăşirea ambivalenţelor raportului dintre suflet şi trup 259
Meditaţia a şasea – cheia dualismului cartezian 271
CAPITOLUL 7. Premisele psihanalitice ale solitudinii 275

PARTEA A TREIA. Psihanaliza artei 285

CAPITOLUL 1. Mimetismul conflictual şi patologia culturii 287
Ambivalenţa imitativă 287
Interpretarea psihanalitică a tipologiei eroului în operele homerice 288
CAPITOLUL 2. Structurile arhetipale ale torţionarului 307
CAPITOLUL 3. *Complexul lui Œedip* în romanul *Fraţii Karamazov* ... 311
CAPITOLUL 4. Când tatăl vine din adâncuri 318

CAPITOLUL 5. Mnemotehnica păcatelor în *Infernul* din *Divina Comedie* *322*
De ce Commedia? *322*
Abisurile pulsionale ale inconștientului *331*
CAPITOLUL 6. *Infernul* dantesc în imaginarul dalinian 377
Viața unui geniu *385*
Fascinația unei noi metode *393*
Întâlnirea cu Zeul – metoda paranoico-critică primește confirmarea absolută *396*
Dalí – pictorul luminii infernale *400*
La drum cu Dante și Dalí, prin Infern *403*
CAPITOLUL 7. „Este greu să fii om” 407

În loc de Postfață. Povestea alchimistului 431

Bibliografie 435

Partea întâi

ÎNTOTDEAUNA EXISTĂ *ŞI* UN TATĂ SAU TEORIA PULSIUNILOR ÎN PERSPECTIVĂ FREUDIANĂ

Capitolul 1

Geneza psihanalizei

La începutul secolului al XIX-lea, Schiller, Schelling şi Hegel, apoi, mai târziu, Nietzsche anunţau, imperativ, întoarcerea la idealul estetic grec, considerându-l *poarta regală* spre împlinirea moralităţii şi înţelegerea complexităţii fiinţei umane. Pornind de la principiul *a trăi frumos înseamnă a trăi moral*, estetismul german a intuit că paradigma fondată pe morala puritană intra într-un conflict evident cu natura umană, ce are şi o parte obscură, iraţională.

Inconştientul uman reprezintă deschiderea spre trecutul cel mai îndepărtat al omului, ca individ şi chiar ca specie, plasându-l înspre structurile sale abisale. Anticii erau, poate, mai aproape de înţelegerea adecvată a raportului dintre raţional şi iraţional, dintre conştient şi inconştient. Astfel, Jocurile Olimpice marcau încetarea tuturor conflictelor armate şi aveau rolul de a îmbrăca într-o haină culturală instinctele gregare ale agresivităţii. Trupul războinicului devenit atlet era un prilej pentru împlinirea unui ideal estetic, un model pentru marii sculptori ai vremii. Stadioanele erau destul de mici şi spectacolul nu era gândit ca o afacere, ci viza regăsirea armoniei dintre suflet şi trup. Pe de altă parte, serbările dionisiace, orgiile de toate felurile, misterele arătau că omul ascunde o parte instinctuală, obscură, care trebuia, în anumite ocazii, lăsată să se manifeste. Apollon şi Dionysos, Demeter şi Persephone, Kastor[1] şi Pollux, Ahile şi Odysseus sunt emblemele dualismului grec, ale acelei tulburătoare opoziţii dintre raţional şi iraţional, dintre conştient şi inconştient, dintre lumină şi întuneric, dintre viaţă şi moarte. Grecii se fereau să traseze graniţe de netrecut între aceste limite extreme, lăsând numeroase portiţe prin care ele comunicau, cum ar fi profeţiile Pythiei sau psihodramele din cadrul iniţierilor eleusine, care au evoluat mai târziu spre tragedia greacă.

[1] Numele personajelor mitologice din această carte sunt redactate în varianta propusă de Victor Kernbach în *Dicţionarul de mitologie generală,* publicat la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989.

Toate aceste lucruri le-a înţeles Sigmund Freud (1856 – 1939), de pe poziţiile medicului, care era, în acelaşi timp, şi un spirit pasionat de temele mitologiei şi ale filosofiei antice, atunci când nu i-a mai fost frică să se orienteze spre lucruri pe care conştiinţa omului modern le plasase într-un con de umbră. Descoperirea inconştientului prin folosirea hipnozei, surprinderea actelor ratate şi, mai ales, interpretarea viselor l-au convins pe Freud de marea importanţă a universului pulsional, a tot ceea ce ţine de *sexualitate, agresivitate, putere, frică, reprimare, transfer, tendinţele ilicite de tip sado-masochist* sau *violent thanatice* şi l-au condus pe medicul vienez spre întemeierea psihanalizei.

Sigmund Freud s-a născut pe 6 mai 1856, într-o familie de evrei din clasa mijlocie, într-un orăşel din Moravia, la Freiburg, în prezent Pribor, ce era, pe vremea aceea, parte a Imperiului Austro-Ungar. Tatăl său, Jacob Freud, se ocupa cu negoţul de lână şi s-a căsătorit a doua oară cu Amalia Nathanson, viitoarea mamă a lui Sigmund, pe când avea patruzeci de ani şi doi fii din prima căsătorie, unul dintre aceştia având deja un fiu în vârstă de un an. Mulţi comentatori afirmă că în familia Freud, a apărut „o situaţie paradoxală": tatăl lui Freud era bunic la naşterea celui de al treilea fiu al său (Sigmund), care devenea astfel unchiul unui nepot ce era mai vârstnic decât el cu un an.[2] În plus, mama lui Sigmund era cu douăzeci şi unu de ani mai vârstnică decât Freud, iar tatăl lui, cu douăzeci de ani mai vârstnic decât mama sa. De aici, au apărut numeroase speculaţii conform cărora micuţul Sigmund ar fi experimentat o formă intensă a ceea ce, mai târziu, el a numit *complexul lui Œdip*: băieţelul caută intimitatea sexuală cu mama sa, în timp ce nutreşte sentimente criminale faţă de tatăl său.[3] Alţi biografi subliniază faptul că micuţul Sigmund a experimentat ambivalenţa în iubirea sa faţă de tată. În copilărie, el a substituit figura tatălui cu cea a fratelui vitreg, Emmanuel, care se potrivea ca vârstă cu frumoasa şi tânăra sa mamă, deoarece tatăl adevărat, Jacob, era mult mai vârstnic şi, în acelaşi timp, foarte autoritar.[4]

Oricum, copilul Sigmund era favoritul mamei, care credea cu tărie în semne şi premoniţii. La naştere, fiul ei prezentase pe piele o pată neagră acoperită cu păr (ceea ce acum numim nev congenital). Amalia Freud a interpretat-o ca un semn special de distincţie, mai ales că şi femeia care a asistat-o la naştere i-a făcut o

---

[2] Leonard Gavriliu, *Studiu introductiv: Sigmund Freud sau dreptul la adevăr*, în Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Patologia vieţii cotidiene,* traducere, studiu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, pp. 9 – 10

[3] James William Anderson, *Sigmund Freud's Life and Work: An Unofficial Guide to the Freud Exhibit*, în Jerome A. Winer, James William Anderson, *The Annual of Psychoanalysis: Sigmund Freud and His Impact on the Modern World*, vol. XXIX, Routledge, 2001, p. 11

[4] Helen Walker Puner, *Sigmund Freud: His Life and Mind*, Foreword by Erich Fromm, with a new introduction by Paul Rozen and an afterword by Samuel P. Puner, Transaction Publishers, 1992, p. 6

profeţie: copilul nou-născut va deveni un mare bărbat. Pe când copilul împlinise trei – patru ani, familia sa s-a mutat la Viena. Într-o seară, când Sigmund avea vreo doisprezece ani, întreaga familie era la Prater. Un bărbat a venit la masa lor şi le-a spus părinţilor că băiatul va ajunge ministru, ceea ce a întărit credinţa familiei şi mai ales a mamei în viitorul strălucit al fiului ei[5], dar a reprezentat, probabil, şi motivaţia de mai târziu a tânărului Sigmund care îşi dorea să ajungă un mare erou, poate de felul lui Hannibal, marele conducător cartaginean ale cărui rădăcini erau semitice şi care aproape a reuşit să distrugă Roma.[6]

În 1873, la vârsta de şaptesprezece ani, Sigmund a devenit student al Universităţii din Viena şi, timp de opt ani, a participat la o varietate largă de discipline medicale, printre care se numărau anatomia vertebratelor, fiziologia, fizica (optica) şi chimia organică, dar a frecventat şi cursul de filosofie şi pe cel de logică, predate de Franz Brentano.[7] În corespondenţa cu prietenul său, Eduard Silberstein, face referire la întâlnirile sale cu Brentano, care îi selecta, spre lectură, anumite lucrări filosofice, dintre care mai importante erau cele ale lui Descartes, căruia trebuia să-i studieze toate scrierile, deoarece „el dăduse filosofiei un nou impuls". Din menţiunile pe care le scrie mai departe Freud în scrisoarea sa din martie 1875, reiese că era pasionat de filosofie, deoarece face aprecieri asupra celor mai importanţi filosofi moderni: „Dintre succesorii săi (*ai lui Descartes*, n.a.), Guelinx, Malebranche şi Spinoza, nu era niciunul valoros, deoarece toţi preluaseră sfârşitul greşit al filosofiei carteziene şi anume completa sa separaţie a corpului de suflet. În schimb, Locke şi Leibniz erau indispensabili, primul fiind cel mai briliant gânditor, al doilea nefiind însă satisfăcător în totalitate... Cei doi au fost succedaţi de filosofi populari, care au fost doar de interes cultural şi istoric, nu filosofic. Spre deosebire de aceştia, două figuri din perioada sceptică, Hume şi Kant, sunt indispensabile, Hume fiind cel mai precis gânditor şi cel mai perfect scriitor dintre toţi filosofii".[8] În plus, vom afla din scrierile sale din perioada maturităţii că: „Noţiunile de «energie psihică», «descărcare» şi tratarea energiei psihice drept cantitate au devenit pentru mine o obişnuinţă în gândire de când am început să consider *filosofic* realităţile psihopatologiei"[9].

---

[5] *Ibidem,* pp. 2 – 3

[6] *Ibidem,* p. 28

[7] Sigmund Freud, *The Letters of Sigmund Freud to Eduard Silberstein, 1871 – 1881,* March 1875, edited by Walter Boehlich, translated by Arnold J. Pomerans, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1989, p. 101

[8] *Ibidem*, p. 103

[9] Sigmund Freud, *Cuvântul de spirit şi raportul său cu inconştientul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică: Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 131

În timpul studenţiei, Freud lucrează în *Laboratorul de fiziologie* al Universităţii din Viena, alături de Profesorul Ernst Brücke[10] (1819 – 1892), cercetând mai ales sistemul nervos al diferitelor animale şi publică articole ştiinţifice în domeniile histologiei şi neurofiziologiei. Acolo se întâlneşte şi se împrieteneşte cu mai vârstnicul medic Josef Breuer (1842 – 1925)[11], fiul unui rabin din comunitatea evreiască din Viena, cu care, mai târziu, Freud va împărţi gloria întemeierii psihanalizei.

În 1881, tânărul Sigmund Freud îşi ia doctoratul în medicină şi începe să lucreze la Spitalul General din Viena ca *Aspirant* (medic stagiar). În următorul an, o întâlneşte pe Martha Bernays cu care se va logodi după scurtă vreme, dar cu care va întemeia o familie abia în septembrie 1886, când va deveni apt să susţină îndatoririle de „cap al familiei". Martha provenea dintr-o familie evreiască distinsă. Bunicul ei, Isaac Bernays, fusese rabinul şef al Hamburgului şi prieten cu marele scriitor Heinrich Heine, evreu şi el, dar convertit la creştinism, cu care, de altfel, se pare că familia Bernays chiar se şi înrudea prin căsătorie. Doi dintre unchii Marthei urmaseră cariera academică, unul dintre ei fiind profesor la Universitatea din München, în parte datorită convertirii sale la creştinism. Tatăl Marthei rămăsese însă fidel moştenirii evreieşti şi se ocupa cu comerţul.[12]

În 1883, Freud devine *Secundarartz* (medic secundar) şi lucrează în diferite departamente ale spitalului, dar şi în secţia de psihiatrie, unde rămâne mai mult de şase luni alături de Profesorul Theodor Meynert (1833 – 1892), un anatomist celebru al creierului, un neuropatolog recunoscut şi, în acelaşi timp, un ilustru medic psihiatru, pe care Sigmund îl admirase încă din studenţie.[13] În vara aceluiaşi an, se reîntâlneşte cu Breuer, care era deja unul dintre cei mai respectaţi medici practicieni din Viena.[14] Freud îl ia ca model şi începe să-şi dorească o carieră de practician. De altfel, se poate afirma că *psihanaliza* şi *descoperirea inconştientului* îşi au originea în anii de început ai carierei lui Freud, când tânărul medic identifică universul pulsiunilor inconştiente pe baza colaborării cu acest neurolog reputat.

A existat însă şi o altă sursă a marii sale descoperiri: contactul cu cel mai renumit neurolog francez al secolului al XIX-lea, Jean-Martin Charcot (1825 –

---

[10] Ernst Wilhelm von Brücke a fost o personalitate marcantă a fiziologiei moderne, recunoscut mai ales pentru cercetările din domeniul fiziologiei fonaţiei, pentru întâietatea în izolarea enzimelor cu rol în digestie, cercetări asupra fenomenelor electrice musculare şi a fiziologiei experimentale (vezi Joseph Schwartz, *Cassandra's Daughter: A History of Psychoanalysis*, H. Karnak Books, London, 2003, p. 23).

[11] Peter M. Newton, *Freud: From Youthful Dream to Mid-Life Crisis*, The Guilford Press, New York, 1995, p. 101

[12] Paul C. Vitz, *Sigmund Freud's Christian Unconscious*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Michigan, 1993, pp. 57 – 59

[13] *Ibidem*, p. 98

[14] *Ibidem,* p. 114

Intrarea spre vechiul *Praxis* al lui Sigmund Freud, astăzi *Muzeul Freud*, situat pe Berggasse nr. 19, în Viena
(Fotografie: Marius Dumitrescu, iulie 2007)

Scara ce duce spre intrarea în *Muzeul Freud*, Viena
(Fotografie: Marius Dumitrescu, iulie 2007)

1893), numit şi *Napoleon al nevrozelor*.[15] Întâlnirea cu marele neurolog francez are loc în toamna anului 1885. În ianuarie, Sigmund Freud aplică pentru o poziţie de *Dozent* (lector) în neuropatologie, ceea ce reprezenta un prim pas pe scara cercetării academice. Cu ajutorul maeştrilor săi, Brücke şi Meynert, Freud câştigă recomandarea Facultăţii de Medicină în iulie şi a Ministerului Instrucţiei publice, în septembrie.[16] În acelaşi timp, el aplică şi câştigă o bursă de studiu în domeniul neuropatologiei[17], la *Spitalul de boli nervoase Salpêtrière* din Paris. La mijlocul lunii octombrie, tânărul medic Sigmund Freud, atunci în vârstă de 29 de ani, soseşte la Spitalul Salpêtrière, ce era la vremea respectivă un fel de Mecca pentru neurologii şi psihiatrii europeni. El alege clinica profesorului Jean-Martin Charcot, care era personalitatea europeană cea mai pertinentă în tratarea isteriei prin folosirea hipnozei. Încă din anii 1870, celebrul neurolog conducea mişcarea profesională care dorea să insereze isteria ca o entitate legitimă pentru investigaţia neurologică şi, în acest context, el a reabilitat folosirea hipnozei ca o tehnică experimentală în tratarea acestei boli destul de răspândite în epocă.[18] La Paris, Freud a continuat munca de cercetare în *Laboratorul de fiziologie* al Clinicii de Neurologie, unde studia în continuare macroscopia şi microscopia creierelor de copii cu boli nervoase, dar şi procesele neurofiziologice ale acestor bolnavi. În puţinul său timp liber, descoperea comorile antichităţii egiptene, greceşti şi romane de la *Musée du Louvre*.

Participând la viaţa clinicii, Freud a fost mult influenţat de cele văzute şi auzite la patul pacienţilor, astfel că, după întâlnirea cu *metoda* lui Charcot, tânărul medic descoperă forţa sugestiilor şi puterea mesajelor inconştiente, precum şi faptul că psihicul nu se reduce la procesele neurofiziologice.[19] Tot ceea ce în Evul Mediu părea a fi inspirat de diavol, tot ceea ce fusese supus torturilor şi încarcerărilor se spulberă spre sfârşitul secolului al XIX-lea sub hipnoza indusă de Charcot. Universul *inconştientului* fusese descoperit. Freud nu mai este atras de disecţii şi histologia neuronului, ci doreşte să pună în practică tot ceea ce văzuse şi învăţase la Paris.

După ce s-a întors la Viena, în 1886, tânărul cercetător alege să devină neurolog practician, îşi deschide un cabinet privat, un *praxis*, situat pe Berggasse nr. 19, şi începe să-şi aştepte pacienţii. El considera că terapiile aplicate până atunci bolnavilor cu tulburări neurologice erau ineficiente pentru majoritatea lor şi a început să folosească o versiune modificată a hipnozei pe care o învăţase de

---

[15] *Ibidem,* p. 116
[16] *Ibidem,* p. 115
[17] Ramură a medicinii care se ocupă cu aspectele macroscopice şi microscopice ale bolilor sistemului nervos.
[18] Toby Gelfand, John Kerr, *Freud and the history of psychoanalysis*, The Analytic Press, USA, 1992, pp. 29 – 34
[19] Leonard Gavriliu, *op. cit.,* p. 14

la Charcot. Gradual, el a descoperit că nu era necesar să-şi pună pacienţii în starea de transă profundă; mai degrabă, îi încuraja să vorbească liber, să spună orice le trecea prin minte fără să se auto-cenzureze, pentru a aduce materialul inconştient la suprafaţă, unde putea fi analizat.

Au existat şi alte evenimente care l-au orientat pe Freud să meargă pe drumul descoperirii psihanalizei. În primul rând, a fost revoluţia realizată în ştiinţă de lucrarea *Despre originea speciilor,* publicată în anul 1859. Autorul ei, englezul Charles Darwin, propunea teoria evoluționistă afirmând, cu dovezi, că toate speciile au un strămoş comun şi că ele au evoluat pe baza selecţiei naturale. Această teorie a schimbat cu totul gândirea despre om şi i-a convins pe tineri, printre care şi pe Sigmund Freud, să se orienteze spre medicină.[20] Apoi a urmat constituirea arheologiei moderne ca ştiinţă. În anii 1880, se crease o mare vâlvă legată de săpăturile arheologice efectuate de germanul Heinrich Schliemann la Isarlâk (în Anatolia de astăzi), unde spera să găsească comorile vechii cetăţi Troia în locaţia pe care o identificase citind *Iliada* lui Homer. În acelaşi timp, englezul William Flinders Petrie, un alt pasionat de cercetarea trecutului şi a istoriei, a investigat ştiinţific Marea Piramidă din Egipt şi a pus bazele egiptologiei. Freud, el însuşi pasionat de istorie, a fost marcat de uimitoarele descoperiri arheologice şi, probabil, de minunatele artefacte expuse la *Musée du Louvre.* A început apoi să achiziţioneze obiecte antice[21], pe care le ţinea pe biroul de lucru, apoi şi în vitrine de sticlă, adunând, cu timpul, o adevărată colecţie. Admirând rezultatele cercetării arheologice, tânărul medic vienez s-a gândit că ar putea fi şi el un arheolog, dar de altă factură – unul ce caută în inconştient, în adâncurile psihicului uman, aşa cum arheologul adevărat, prin săpăturile de până la câţiva metri sub pământ, caută urmele civilizaţiilor de mult dispărute. Această idee apare în lucrarea sa *Angoasă în civilizaţie*, unde conţinutul psihicului uman este comparat cu Oraşul Etern, Roma, de fapt cu ruinele acestuia: „nimic din viaţa psihică nu se pierde, nimic din ceea ce s-a format nu dispare, totul se păstrează într-un fel oarecare şi poate să reapară în anumite circumstanţe favorabile… Fie-ne permis să căutăm a înţelege această concepţie cu ajutorul unei comparaţii privind *alt domeniu*. Să luăm, de exemplu, dezvoltarea Oraşului Etern… câte antichităţi nu au mai rămas, cu siguranţă, îngropate în sol sau sub clădirile moderne! Acesta este modul de conservare a trecutului, propriu acestui gen de oraşe istorice căruia aparţine Roma. Să ne imaginăm acum că nu ar fi vorba nicidecum de o aşezare omenească, ci de un psihic

[20] Pierre Babin, *Freud. De la tragedie la psihanaliză*, traducere de Irinel Antoniu, Univers Publishing House, 2007, p. 20
[21] *Ibidem*, p. 49

Colecția de antichități a lui Sigmund Freud
- *Muzeul Freud*, Viena -
(Fotografie: Marius Dumitrescu, iulie 2007)

cu un trecut tot atât de bogat şi de îndepărtat".[22] Iată cum, având solide cunoştinţe de filosofie, pe care le căpătase de la Brentano în anii studenţiei, lecturând *Despre originea speciilor,* fiind pasionat de Antichitate şi de antici, mai ales de eroismul lui Hannibal[23], Sigmund Freud este condus, încetul cu încetul, spre ideea că ar putea să le îmbine pe toate pentru a realiza ceva nou. El îşi asumă o nouă identitate, anume aceea de *medic-filosof-arheolog*, în această calitate, reuşind, ulterior, să răzbească în societatea vieneză de la începutul secolului al XX-lea, când situaţia evreilor nu era tocmai una dintre cele mai bune.

El întemeiază o nouă metodă de tratament al pacienţilor cu nevroze şi o numeşte *psihanaliză*, dar, în septembrie 1909, la o conferinţă susţinută la Clark University, Worcester, Freud a declarat, cu modestie, că fondatorul acestei noi ştiinţe ar fi prietenul său, Josef Breuer, probabil în semn de omagiu pentru perioada cât au lucrat împreună şi de la care învăţase destul de multe despre metoda cathartică pe care acesta o folosea în diagnosticarea isteriei.[24] De altfel, istoricii acestei ştiinţe consideră că documentul fondator al psihanalizei îl constituie lucrarea *Studien über Hysterie (Studii despre isterie)* (1895), avându-i ca autori pe Breuer şi Freud.

Josef Breuer plasa pacientul în stare de hipnoză, în timpul căreia acesta era rugat să-şi reamintească evenimentul traumatic care precipitase simptomele isterice.[25] Metoda şi terminologia proprie noii discipline încep să se contureze într-o manieră diferită de aceea pe care o practica Breuer odată cu prezentarea, în cadrul *Studiilor despre isterie*, a tratamentului aplicat pacientei Anna O., considerat a fi primul caz studiat din istoria psihanalizei. Anna O. prezenta o serie de simptome: paralizie parţială, perturbări ale vederii, halucinaţii, dificultăţi de vorbire şi chiar o dedublare a personalităţii. Aceste simptome păreau să fi fost declanşate de îmbolnăvirea fatală a tatălui acesteia. Acest ataşament al tinerei de tatăl său demonstra semnificaţia pe care Freud a dat-o sentimentelor intime dintre copil şi părinte. Breuer a recunoscut că, sub hipnoză, Anna putea fi ajutată să stabilească originea fiecărui simptom. El conchide în articolul publicat că, la sfârşitul tratamentului, Anna îşi recâştigase statusul mintal. Mult mai târziu, Freud afirmă că vindecarea tinerei nu a fost completă şi că unele dintre simptome aveau o origine sexuală, căci, chiar în momentul în care starea de sănătate a pacientei părea ţinută sub

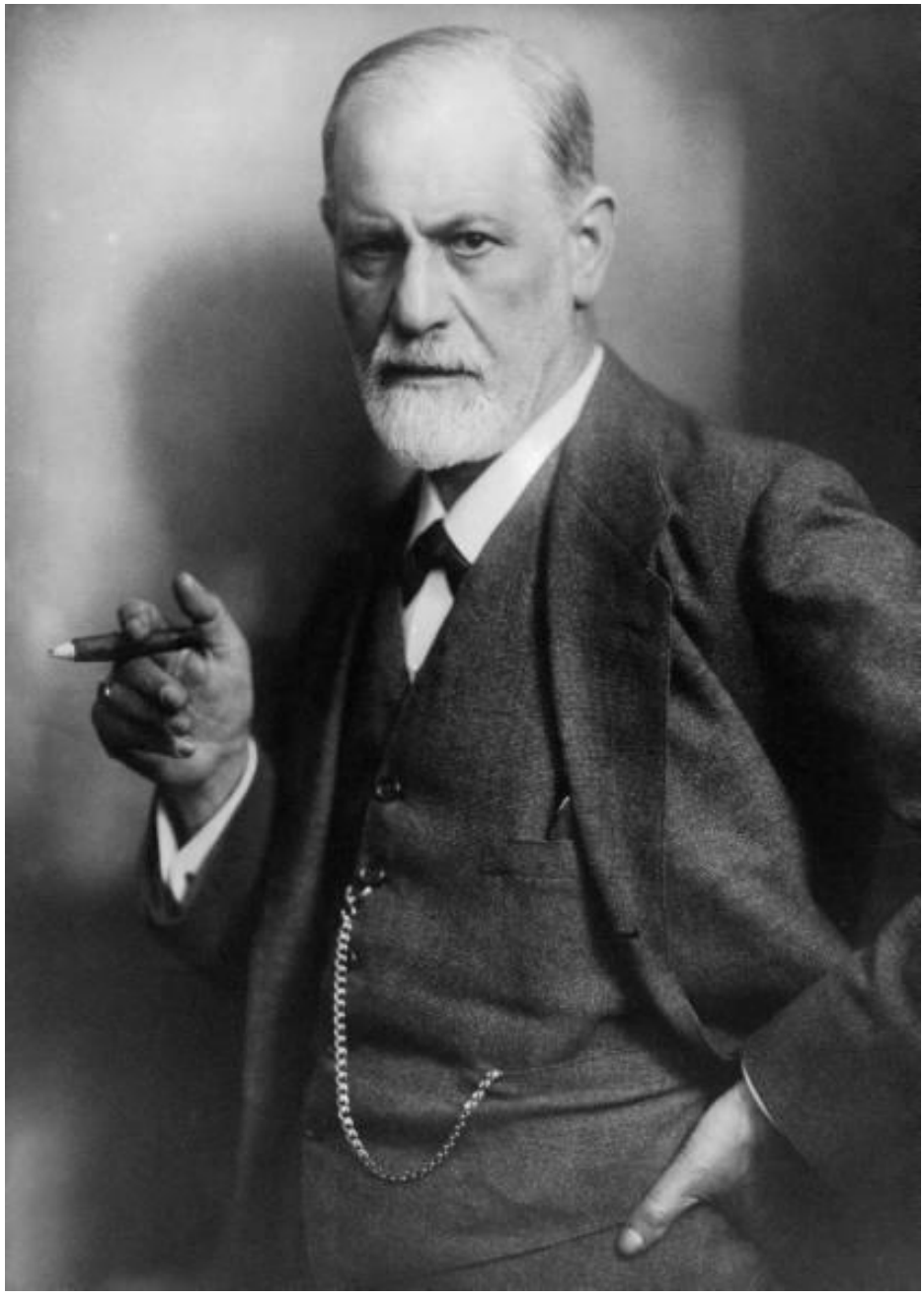
---

[22] Sigmund Freud, *Angoasă în civilizaţie*, în *Opere I*, traducere, cuvânt introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 296

[23] Pierre Babin, *op. cit.,* pp. 18 – 21

[24] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* traducere, studiu introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 375

[25] David J. Rothman, Steven Marcus, Stephanie A. Kiceluk (editors), *Medicine and Western civilization*, Rutgers University Press, USA, 2003, p. 178



SIGMUND FREUD (1921)

control, Anna a declanşat puternice crampe abdominale de tip isteric şi a afirmat că este însărcinată cu copilul lui Breuer.[26]

Freud intuieşte starea de refulare a Annei, iar în 1899, după investigarea unei alte paciente isterice, cunoscute sub numele de Dora, Freud descifrează anumite reminiscenţe depozitate în mecanismul psihic, care trimit la anii copilăriei, descoperind astfel ceea ce, ulterior, va numi fenomenul de *transfer (Übertragung).* În acest sens, rămâne celebru exemplul cu sărutul Dorei, care şi-a transferat asupra lui Freud dragostea refulată faţă de părinţi.[27]

După 1895, punctul de vedere freudian asupra isteriei a început să se îndepărteze de cel al lui Breuer. Sigmund Freud a devenit convins că isteria rezulta din represiunea activă, deşi inconştientă, a evenimentului traumatic de către pacient, din motive care rămâneau dincolo de conştiinţă. Munca terapeutului trebuia să fie, prin urmare, aducerea la lumină a acestor motive, interpretându-le, totodată, rezistenţa inconştientă care le ţinea la întuneric. Asemenea muncă nu putea fi realizată decât dacă pacientul era în stare conştientă, căci hipnoza oblitera rezistenţa, adică tocmai acel fenomen care trebuia analizat. Cu timpul, Freud s-a îndepărtat de hipnoză şi a adoptat *asociaţiile libere*, precum şi o metodă pe care a denumit-o *analiza psihică*.[28] *Pulsiunea (Trieb)* este un concept-cheie al psihanalizei şi este oarecum corelată cu *instinctul (Instinkt)*.[29] Dacă *instinctul* reflectă un comportament moştenit ereditar în specie[30], *pulsiunea* se referă mai mult la o presiune a cărei finalitate nu este atât de bine diferenţiată ca în cazul instinctului, unde comportamentul este clar orientat în funcţie de obiectul său.[31] Un instinct ar fi cel de nutriţie, iar o pulsiune, de natură sexuală. Freud a descoperit, prin această distincţie, faptul că pulsiunile au o încărcătură culturală. Mai mult, o pulsiune poate fi inhibată pe tot parcursul vieţii. Sunt oameni, precum asceţii sau călugării, care îşi refuză viaţa sexuală sau îşi inhibă total pulsiunile violente. Instinctul nu poate fi pus între paranteze; el ţine, pur şi simplu, de supravieţuire. *Refularea (Verdrängung)* este o operaţie legată de teoria freudiană a pulsiunilor. Refularea implică un mecanism psihic, prin care subiectul încearcă să respingă sau să menţină în inconştient reprezentări (gânduri, imagini, amintiri) ce se menţin acolo inutil, fiind legate de o pulsiune ce a creat, la un moment dat, o situaţie cu impact thanatic, distructiv. Refularea se produce în cazurile în care satisfacerea unei pulsiuni, care

[26] Michael Jacobs, *Sigmund Freud*, SAGE Publications, London, Great Britain, 2003, pp. 13 – 14
[27] Romul Munteanu, *Prefaţă,* în Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. XI
[28] David J. Rothman, Steven Marcus, Stephanie A. Kiceluk (editors), *op. cit.,* p. 178
[29] Jean Laplanche, J. – B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 194
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem,* pp. 321 – 322

produce plăcere, riscă să producă neplăcere în raport cu alte exigenţe.[32] Dacă psihicul subiectului reţine conţinuturi ilicite, parazitare, ale eficienţei existenţiale, atunci acestea pot deveni obsesii, imagini şi idei fixe. În cazul în care conţinuturile ilicite sunt respinse de către inconştient, la nivelul conştiinţei, pot apărea, sub forma actelor ratate, lapsusuri penibile. Freud a descoperit faptul că visele, ideile fixe şi, mai ales, lapsusurile, în calitate de acte ratate, sunt principalele chei cu care se va deschide marea carte a psihanalizei. Într-adevăr, prin vise şi actele ratate, el va descoperi agresivitatea, sexualitatea, narcisismul şi angoasa în forma lor pură, necenzurată de Supra-Eu sau de conştiinţă. Pulsiunile ilicite nu pot ajunge la nivelul conştiinţei în chip direct, ci numai modificate, transformate prin acte ratate şi mai ales prin vise. Actul ratat şi visul au puterea de a converti conţinutul pulsional, originar, de aşa natură încât conştientul să-l poată accepta. Cu cât rezistenţa conştiinţei la pulsiunile ilicite este mai mare, cu atât efortul de elaborare şi transfigurare pe care trebuie să-l facă actele ratate şi visul va fi mai mare. În acest sens, Freud va fi pasionat de marile teme ale mitologiei, de artă în general, în care vede modalităţile exemplare prin care pulsiunile ilicite au putut fi convertite prin *sublimare* în conţinuturi noi, a căror încărcătură ilicită este minimă şi pe care conştiinţa le poate accepta.

Sigmund Freud a început mai întâi ca neuropatolog şi, în această calitate, secţiona creierul cu ajutorul cuţitului de necropsie pentru a vedea leziunile organice. Ulterior, el a identificat leziunile psihice, invizibile cu ochiul liber, cu ajutorul metodei psihanalitice, pe care unii o asemănau simbolic cu un fel de „vivisecţie".[33] Psihologia şi psihopatologia sfârşitului de secol XIX foloseau destul de des termenul de *subconştient* pentru a explica fenomenele de dedublare a personalităţii. Tributar terminologiei din epocă, Freud publică două articole, în 1893 şi, respectiv, în 1895, în care se referă la *subconştient (Unterbewusste)* fără a face vreo diferenţă de ceea ce era pe cale să se definească ca *inconştient (Unbewusste).* După 1900, Freud va renunţa la termenul de *subconştient* – pe care îl definea ca *o altă conştiinţă, ca să spunem aşa subterană*[34] – şi îl va înlocui, odată cu celebra lucrare *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor),* cu acela de *inconştient,* care reprezintă, cu adevărat, o descoperire uimitoare şi care era considerat un *loc psihic* aparte, pe care trebuie să ni-l reprezentăm nu ca pe o a doua conştiinţă, ci ca pe un sistem care are conţinuturi, mecanism şi, poate, *energie* specifice.[35] Importanţa acestei schimbări provine din faptul că Freud a realizat forţa pe care o au pulsiunile asupra

[32] *Ibidem,* p. 350
[33] *Ibidem*, p. 315
[34] *Ibidem,* pp. 417 – 418
[35] *Ibidem,* p. 191

conştiinţei, iar a considera nivelul pulsional ca fiind situat *sub* cel conştient părea ceva neadecvat realităţii. Termenul *inconştient* i se pare mult mai potrivit lui Freud, mai aproape de sensul de univers opus celui pe care îl posedă conştiinţa.

Freud a introdus termenul de *psihanaliză* pentru prima dată în literatura de specialitate în 1896, dar definiţia completă a ceea ce semnifică psihanaliza apare după 28 de ani de muncă neîntreruptă alături de pacienţii săi cu nevroze. În articolul din *Enciclopedia* din 1922, Freud scrie: „Psihanaliza este denumirea:

1. unui procedeu de investigare a proceselor mentale aproape inaccesibile prin alte metode;

2. a unei metode bazate pe acest tip de investigare pentru tratamentul tulburărilor nevrotice;

3. a unei serii de concepţii psihologice dobândite prin acest mijloc şi care se dezvoltă împreună pentru a forma progresiv o nouă disciplină ştiinţifică".[36]

Psihanaliza se dorea o modalitate de investigare a psihicului uman, care consta, în esenţă, în evidenţierea semnificaţiei inconştiente a cuvintelor, a acţiunilor, a producţiilor imaginare (vise, fantasme, deliruri) ale unui subiect.[37] Această metodă se bazează, în principal, pe *asociaţiile libere* ale celui psihanalizat. Obiectivul psihanalizei îl constituie identificarea naturii ascunse a subiectului, gradul de *rezistenţă* la această natură, *formele de transfer* şi dorinţele intime refulate. Se urmăreşte identificarea acelei aşa-zise naturi autentice a sufletului sau ceea ce se poate numi *suflet liber*.[38] Un rol important din acest punct de vedere îl are înţelegerea modului în care se construiesc *fantasmele (Phantasien)* la nivelul inconştientului. În primul rând, se doreşte înţelegerea legăturii dintre emoţii şi fixarea reprezentărilor, deoarece, prin engramele realizate la nivelul inconştientului, se pot decodifica emoţiile subiectului. *Fantasma* este rezultatul unei percepţii încărcate cu emoţie. Din contactul cu realitatea, prin intermediul simţurilor, aparatul fantastic selectează doar anumite reprezentări, amintiri, în funcţie de stările afective ale subiectului. Puţine ajung la nivelul conştiinţei, majoritatea fiind stocate la nivelul inconştientului, care devine, astfel, un veritabil rezervor de trăiri ascunse, pe care psihanalistul trebuie să le citească.

Unul dintre momentele cele mai importante din viaţa lui Freud a fost acela în care s-a autoanalizat, în anul 1897, imediat după moartea tatălui său. Psihanalistul vienez era la mijlocul vieţii sale asemenea lui Dante Alighieri, când îşi începea celebra-i călătorie extatică.

---

[36] *Ibidem,* p. 314

[37] *Ibidem,* p. 313

[38] Ioan Petru Culianu, *Cult, magie, erezii*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 8

O prezentare a acestui eveniment şi a consecinţelor lui ne-o oferă şi Mikkel Borch-Jacobsen în *Cartea neagră a psihanalizei.* Încrezător în materialul clinic adunat până atunci, Freud a lansat, în 1896, o teorie conform căreia isteria şi nevroza obsesivă erau cauzate, în primul rând, de „seducţiile infantile", de cele mai multe ori cu un caracter incestuos. Un an mai târziu, Freud a trebuit să cedeze în faţa evidenţei, căci poveştile despre incest şi perversiune ale pacientelor erau fără temei ca şi teoria seducţiei pentru care îşi mizase reputaţia şi chiar cariera. Această constatare dureroasă, care ar fi descurajat pentru totdeauna pe orice alt cercetător, coincidea cu eroica autoanaliză pe care o demarase în august 1897.

Evenimentul care l-a marcat cel mai mult, determinând, de fapt, această autoanaliză, a fost moartea tatălui său, Jakob, din 23 octombrie 1896. Sigmund Freud avea atunci patruzeci de ani. Conştient că ceva îl împiedica să progreseze, el s-a hotărât, asemenea unui medic care testează medicamentele pe sine, să se considere pacient şi să-şi analizeze propriile vise şi amintiri. El a descoperit prin această experienţă sexualitatea infantilă, rolul fantasmelor inconştiente în viaţa psihică a celor care sufereau de nevroze şi universalitatea a ceea ce avea să fie numit mai târziu „complexul lui Œdip", născut din ambivalenţa relaţiilor copilului în raport cu mama şi tatăl.

Eliberat pentru totdeauna de demonii săi, părintele psihanalizei putea să exploreze acum sistematic multiplele producţii ale dorinţei inconştiente, de la simptomele nevrotice la halucinaţiile paranoice, trecând prin fantasme, vise, lapsusuri, acte nereuşite (ratate), cuvinte de spirit, mituri, artă şi literatură. „Cartea regală a inconştientului se deschidea în faţa lui".[39]

Psihanaliza reia, într-o formă ştiinţifică, structura tripartită a sufletului pe care o prezentase Platon în dialogul *Republica*[40]. Apetenţa şi pasiunea, pe care filosoful grec le respinsese ca fiind structuri inferioare, se metamorfozează, pentru Freud, în motoarele energetice ale psihismului uman. Întregul raport se schimbă. Psihanalistul vienez consideră ca prioritar nu studiul raţiunii, considerată cauza principală a nevrozelor şi a maladiilor mentale, ci însăşi cercetarea apetenţelor şi a pasiunilor, a structurilor abisale ale fiinţei umane, care ne îndreaptă spre un comportament instinctiv, predeterminat, pulsional, pe care nu-l putem controla în totalitate cultural, deoarece cultura este produsul structurilor abisale (ce sunt reprezentate de sexualitate, agresivitate, frică, pulsiuni de moarte etc.).

---

[39] Mikkel Borch-Jacobsen, *A fost odată…,* în Catherine Meyer (coordonator), Mikkel Borch-Jacobsen, Jean Cottraux, Didier Pleux, Jacques Van Rillaer, *Cartea neagră a psihanalizei. Să trăim, să gândim şi să o ducem mai bine fără Freud*, traducere din limba franceză de Paraschiva Nisioi, Cătălina Farcaşu, Adriana Duceac, Alina Hucai, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2009, pp. 24 – 25

[40] Pentru Platon, sufletul era format dintr-o parte raţională, o parte pasională şi una apetentă.

Capitolul 2

Actele ratate şi transparenţa inconştientului

Odată identificat inconştientul, Freud a căutat o metodă de cercetare a acestuia, pe care a descoperit-o în psihanaliză. S-a orientat apoi spre căile regale de investigare a inconştientului şi le-a găsit în actele ratate şi în vise. Deşi publică mai întâi cartea *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor)* (1900) şi abia apoi, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Psihopatologia vieţii cotidiene)* (1904), după mai mult de un deceniu, ca urmare a cristalizării componentelor metodei care l-a consacrat, Freud consideră că o iniţiere în psihanaliză trebuie să înceapă, în mod obligatoriu, cu studierea actelor ratate. Ca atare, în semestrul de iarnă 1916/1917, el susţine prelegeri la *Wiener Universität,* grupate sub titlul *„Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" (Prelegeri despre introducere în psihanaliză)* şi începe cu *Actele ratate*, pe care le prezintă ca fenomenele psihice cel mai uşor de interpretat, deoarece se produc în starea de veghe şi „nu au nicio legătură cu starea morbidă, deoarece ele pot fi observate la orice om sănătos"[41], dar al căror studiu poate conduce la anumite rezultate care pot fi folosite în practica psihanalitică.[42] Actele ratate au o semnificaţie deosebită pentru investigarea inconştientului, deoarece ele pot fi sesizate adesea în viaţa cotidiană, fiind experimentate în chip direct de către un subiect. Ele sunt cele mai transparente dintre toate fenomenele prin intermediul cărora se manifestă inconştientul, fiind considerate de Freud drept „incidente care, în totalitatea lor, au un caracter insignifiant, sunt în majoritatea lor de scurtă durată şi fără mare importanţă în viaţa oamenilor"[43]. Acestea pot fi lapsusuri sau expresii aparent bizare, falsa lectură sau uitarea de intenţii, care irump în realitatea conştientă, perturbând-o.

---

[41] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene*, traducere, studiu introductiv şi note: Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 70

[42] *Ibidem,* p. 83

[43] *Ibidem*

Actul ratat, spre deosebire de vis, se produce atunci când subiectul este în stare de veghe, conştient. El se prezintă, la prima vedere, ca o tulburare de moment. Subiectul realizează cu stupoare prezenţa actului ratat ca intervenţie perturbatoare a conştiinţei. El poate chiar să-l recunoască şi să-i identifice cauza. De cele mai multe ori însă, el este pus pe seama hazardului, neatenţiei şi există o tendinţă generală de a nu se lua în calcul un sens ascuns ce se doreşte adus la nivelul conştiinţei.

Freud va descoperi faptul că actele ratate, la fel ca şi visele, sunt fenomene psihice care rezultă din interferenţa a două intenţii: pe de o parte, o intenţie sau activitate conştientă şi, pe de altă parte, o intenţie inconştientă. Prima dimensiune a actului ratat, cea conştientă, este, în acelaşi timp, componenta perturbată. Cealaltă dimensiune, cea inconştientă, este reprezentată de elementul perturbator. Astfel, pentru Freud, actul ratat se prezintă ca o formaţiune de compromis, o rezultantă care simplifică, în proporţii diferite, tendinţele care îl produc.

Freud va insista pe faptul că actul ratat are un sens, că întotdeauna, în spatele lui, trebuie găsită o intenţie, o tendinţă. Psihanalistul vienez este ferm convins că în viaţa psihică, nimic nu este întâmplător. Această convingere a lui Freud a întâmpinat numeroase critici. Astfel, s-a constatat că anumite conjuncturi fonetice pot declanşa acte ratate, asemănări, deosebiri sau raporturi între diferite sunete. Pentru psihanalistul vienez, aceste conjuncturi nu reprezintă decât condiţii favorizante.

În epocă exista şi teoria hazardului, care nega orice fel de coerenţă sau necesitate a inconştientului. Poziţia părintelui psihanalizei este însă diametral opusă acesteia, el încercând, prin metoda sa de investigaţie, să demonstreze absenţa oricăror întâmplări neprevăzute la nivelul inconştientului. Mai mult, psihanaliza a încercat să demonstreze că realitatea psihică se supune unui determinism riguros care, uneori, este mascat de multiple medieri şi camuflări ce reflectă tocmai gradul de rezistenţă al conştiinţei la conţinuturile inconştiente.

Psihanalistul vienez prezintă în lucrarea sa o tipologie destul de variată şi complexă a actelor ratate. O primă deosebire sesizabilă se bazează pe definirea lor ca acte, fenomene, procese psihice care „rezultă din interferenţa a două intenţii", una primară şi alta contrară şi perturbatoare, ce o contrazice pe prima. Prin urmare, o primă clasificare este relevată prin raportul de forţe dintre tendinţa perturbată şi cea perturbatoare.[44] Se constată astfel două posibilităţi:

1. Tendinţa perturbatoare înlocuieşte complet tendinţa perturbată. Freud prezintă exemplul preşedintelui care, la începerea şedinţei, declară închiderea

[44] *Ibidem*, pp. 94 – 95

acesteia, împrejurare în care psihanalistul concluziona că, de fapt, preşedintele ştia că va urma ceva neplăcut şi, ca urmare, inconştientul său îşi dorea ca adunarea să nu mai aibă loc.[45]

2. Realizarea unui compromis între tendinţa perturbată şi cea perturbatoare, în aşa fel încât ambele tendinţe să fie reprezentate în conţinutul actului ratat, deoarece prima este rectificată sau completată de cea de a doua. Un exemplu celebru este reprezentat de menţionarea vorbelor unui cunoscut om de ştiinţă şi satiric german, Georg Christoph Lichtenberg (1742 – 1799), care afirma că, lecturând operele homerice, el a sfârşit prin a citi „Agamemnon" pretutindeni unde era scris „angenommen" (acceptat).[46] Asociaţiile arată probabil că tendinţa perturbatoare inconştientă consta în gândurile lui din acea perioadă dificilă prin care trecea şi care se refereau la acceptarea sa de către ceilalţi, deoarece, din cauza unei malformaţii la nivelul coloanei vertebrale, devenise cocoşat.

O a doua clasificare a actelor ratate poate fi identificată în funcţie de natura activităţii conştiente perturbate.[47]

1. Lapsusul sau greşeala de limbaj, ce se produce atunci când o persoană pronunţă sau scrie, dându-şi seama sau nu, un alt cuvânt decât cel pe care vrea să-l rostească sau să-l aştearnă pe hârtie.[48] El apare prin ciocnirea, interferenţa a două intenţii verbale sau grafice. Freud constată existenţa a două categorii: în unele cazuri, cum ar fi lapsusurile prin opoziţie, o intenţie este, în întregime, înlocuită de alta (substituţie), iar în alte cazuri, apare o deformare sau o modificare a unei intenţii de către alta, cu producerea de cuvinte hibride mai mult sau mai puţin încărcate de sens.[49] Lapsusul se afirmă prin două situaţii:

a. Rostirea greşită a unor cuvinte, mai ales atunci când spunem exact contrariul a ceea ce vrem să spunem, Freud considerând că aceste acte ratate apar ca urmare a existenţei unei strânse afinităţi conceptuale între contrarii[50];

b. Scrierea greşită a unor cuvinte (lapsus de grafie)[51];

c. Falsa lectură, definită ca citirea într-un text imprimat sau manuscris a unui alt cuvânt decât cel realmente tipărit sau scris;

d. Falsa percepţie auditivă, ce apare atunci când o persoană aude altceva decât ceea ce i se spune, fără însă să prezinte o leziune organică a aparatului auditiv[52].

---

[45] *Ibidem,* p. 76
[46] *Ibidem,* p. 79
[47] *Ibidem*, p. 99
[48] *Ibidem*, p. 70
[49] *Ibidem*, p. 82
[50] *Ibidem,* p. 76
[51] *Ibidem,* p. 101
[52] *Ibidem,* p. 70

2. Uitarea momentană, pasageră, se poate exprima în mai multe feluri şi poate fi:

a. de nume proprii: persoana nu poate găsi un nume pe care îl ştie; se explică printr-o intenţie contrară care se leagă, direct sau indirect, de numele sau cuvântul cu pricina. Un exemplu concludent este prezentat de Freud care spune povestea unui astfel de act ratat: Domnul Y se iubea cu o domnişoară care s-a căsătorit, într-un final, cu domnul X, Domnul Y îl cunoaşte pe domnul X şi are chiar şi afaceri cu acesta, dar, ori de câte ori trebuie să facă referire la numele acestuia, el trebuie să apeleze la ajutorul celor din jur pentru a-şi aminti numele domnului X. Concluzia freudiană este că domnul Y şi-a şters din memorie numele rivalului, deoarece îl asocia cu un eveniment atât de neplăcut din viaţa lui[53];

b. de cuvinte străine;

c. de impresii;

d. de intenţii, de proiecte, pe care subiectul nu şi le mai aminteşte momentan, dar de care îşi va reaminti câteva secunde mai târziu. Freud consideră că acest tip de uitare pasageră provine dintr-o contra-voinţă ostilă respectivei intenţii. Exemplele prezentate de psihanalist le recunoaştem uşor din viaţa noastră personală: uităm să restituim cărţi la bibliotecă, uităm să achităm facturile sau plata datoriilor. Aceste uitări apar deoarece avem intenţia de a păstra o carte de care ne-am ataşat, de a nu plăti facturile sau datoriile şi apar din cauza unor tendinţe capabile să acţioneze fără ştirea noastră.[54]

3. Erorile, la rândul lor, pot fi subclasate în mai multe tipuri:

a. confuzia, ce apare în realizarea unei dorinţe care ar trebui refuzată. Freud oferă exemplul unui pacient căruia îi refuzase să mai ia legătura cu amanta sa, dar care afirma că, ori de câte ori dorea să ia legătura cu medicul său, forma „din greşeală" numărul amantei sale[55];

b. pierderea şi imposibilitatea de a regăsi un obiect pus de-o parte sunt acte ratate, cu multiple interpretări psihanalitice. Freud afirmă că, la baza lor, se află „voinţa de a le pierde", deşi, de la un caz la altul, „diferă motivul şi scopul pierderii". Exemplele sunt numeroase, ca şi motivele pierderii diferitelor obiecte: nu ne mai place obiectul respectiv, deoarece este prea vechi şi vrem să îl înlocuim sau îl deţinem de la o persoană cu care nu vrem să-l asociem etc.[56]

Aplecându-se cu cea mai mare atenţie asupra lapsusurilor, care sunt, de altfel, cele mai frecvente acte ratate, Freud cercetează modul în care acestea apar

---

[53] *Ibidem,* pp. 87 – 88
[54] *Ibidem,* pp. 103 – 104
[55] *Ibidem,* p. 106
[56] *Ibidem,* p. 106

şi identifică existența unui mecanism asemănător cu cel al viselor: „refularea intenției de a exprima ceva constituie condiția indispensabilă pentru apariția unui lapsus”[57]. Prin urmare, actul ratat este produs, sau mai bine zis motivat, de tendinţele inconştiente ce sunt condamnate din punct de vedere cultural.

Pentru Freud, aceste tendinţe sunt cele sexuale, cele agresive şi cele cu caracter narcisist, blamate prin educaţie şi de normele culturale. Deşi, din punct de vedere al conştiinţei şi al activităților conştiente, asemenea fenomene sunt considerate disfuncționale, din punct de vedere al inconştientului acestea sunt considerate reuşite. Actul ratat îi arată omului, ca fiinţă culturală, că terenul pe care a construit edificiul impunător al culturii este un teren nesigur, mişcător, care, în anumite circumstanţe, pune în pericol reuşitele culturale.

[57] *Ibidem,* p. 98

Capitolul 3

Tărâmul viselor – *poarta regală* spre universul pulsiunilor

Prin metoda pe care a pus-o la punct chiar în zorii secolului al XX-lea, Freud a abordat numeroase fenomene ale psihicului uman. Mai întâi, a încercat să găsească cheile cu care să deschidă uşa secretă a viselor şi, în acest scop, a căutat să explice, în mod ştiinţific, mecanismul prin care gândurile inconştiente şi emoţiile sunt procesate în mintea omului în timpul somnului.

La începutul secolului al XIX-lea, semnificaţia viselor era minimalizată, deoarece se considera că ele sunt urmarea unor zgomote din vecinătatea celui ce doarme sau sunt determinate de excesul de mâncare înainte de culcare. În conjunctura filosofică a debutului secolului al XX-lea, medicul vienez sesizează că viaţa interioară a fiinţei umane devenise mult mai bogată decât până atunci şi că era necesară o schimbare de paradigmă. El a readus în actualitate importanţa viselor şi necesitatea interpretării lor, transformând profund domeniul onirologiei prin dezvoltarea teoriei sale despre dinamismul forţelor inconştiente şi prin introducerea ideilor despre rolul traumelor umane din perioada copilăriei în analiza viselor.

Apariţia cărţii sale *Die Traumdeutung (Interpretarea visului),* în 1900, a reprezentat o mare revoluţie în filosofia inconştientului, deoarece Freud îşi întemeiază aici teoria sa asupra mecanismului de apariţie a visului şi demonstrează totodată că el este *maestrul* care deţine cheia interpretării oricărui vis. În aceste scopuri, psihanalistul vienez apelează la informaţiile medicale şi filosofice apărute de-a lungul timpului în domeniul onirologiei[58], preluând multe dintre aceste date, sub o formă sau alta, în lucrarea sa.

[58] *Onirologia* este definită ca studiul ştiinţific al mecanismului şi conţinutului visului (< fr. *onirologie*).

Breviar istoric al onirologiei

În cele ce urmează, vom analiza evoluţia concepţiilor despre vise şi a modurilor de interpretare a imaginilor onirice, începând cu Mesopotamia antică şi ajungând până în vremea lui Freud, pentru a identifica posibilele surse din care s-a constituit psihanaliza visului.

Prima consemnare a interpretării viselor – Epopeea lui Ghilgameş

Cercetarea onirologiei nu poate începe decât cu istoria timpurie a interpretării visului în cultura popoarelor antice. Încă din mileniul III î. Chr., mesopotamienii cunoşteau arta interpretării viselor. Ei le considerau un mijloc de comunicare între zei şi oameni şi le acordau rolul de semne prevestitoare ale viitorului sau căi prin care cel ce visează poate avea acces la alte realităţi, cum ar fi viaţa de dincolo. *Epopeea lui Ghilgameş* abundă în vise din ambele categorii. Cele douăsprezece tăbliţe de lut, care prezintă povestea legendarului rege al Urukului, oferă şi primul vis repetabil, visat de aceeaşi persoană, precum şi noţiunea că visele pot prevedea viitorul. Ghilgameş are două vise „care îi vorbesc”[59], îi prevestesc în manieră alegorică, întâlnirea cu Enkidu, „cel mai puternic din ţară”[60] şi cel care îi va deveni prieten foarte apropiat. Cele două vise sunt pline de simboluri, care sunt interpretate de mama lui Ghilgameş, divina Ninsun, „înţeleaptă şi atotştiutoare”:

„Ridicându-se din pat, Ghilgameş îşi povesteşte visul
şi-i vorbeşte de el mamei sale:
— Mamă, în noaptea asta am avut un vis:
se făcea că erau stele pe cer;
Ca un bolovan, din bolta cerească, ceva a căzut lângă mine.
Am vrut să-l ridic, era mai puternic decât mine;
Am vrut să-l răstorn, n-am putut să-l clintesc din loc. (…)
Eu, ca pe o nevastă, cu mângâieri l-am acoperit,
Apoi l-am aşezat la picioarele tale,
Ca să-l faci deopotrivă cu mine.
Mama lui Ghilgameş, înţeleaptă şi atotştiutoare,
(…) îi spune lui Ghilgameş:
— Stelele cerului sunt tovarăşii tăi.
Ceea ce a picat lângă tine, ca un bolovan căzut de pe boltă, (…)

[59] xxx, *Epopeea lui Ghilgameş*, în româneşte de Virginia Şerbănescu şi Al. Dima, Editura Mondero, Bucureşti, 1998, p. 35
[60] *Ibidem*, p. 31

Ghilgameş şi Enkidu

Este o fiinţă puternică, un tovarăş care-şi ocroteşte prietenul,
Este cel mai puternic din ţară, e tăria însăşi;
Forţa sa e asemenea unui bolovan căzut de pe boltă.
Iar faptul că l-ai acoperit cu mângâieri ca pe o nevastă
Înseamnă că nu te va părăsi niciodată.
Acesta e tâlcul visului tău!"[61]

Visele prevestitoare abundă în *Epopee*; este ca şi cum viitorul ar arunca nişte harpoane în prezent, trăgându-l în direcţia sa. Viitorul nu mai este inexistent, ci devine ceva real, putând avea, prin intermediul visului, acces în universul prezentului.

Mesopotamienii credeau că rostul viselor este acela de a fi tălmaci al viitorului şi al voinţei divine, astfel că, deveniţi prieteni, Ghilgameş şi Enkidu îşi propun să extindă civilizaţia dincolo de hotarele ei naturale, ghidându-se după semnificaţia viselor. Un astfel de exemplu este acela de dinaintea luptei celor doi eroi cu Humbaba, stăpânul pădurii de cedri interzisă muritorilor. Prin „visul prielnic" pe care îl au Ghilgameş şi Enkidu, ei înţeleg că vor birui uriaşul[62]. De data aceasta, tălmaciul va fi Enkidu, care va interpreta visul în mod favorabil: muntele este Humbaba, stăpânul pădurii interzise, iar omul frumos nu este altul decât marele duşman al întunericului, Zeul soare, Şamaş, aliatul de nădejde al lui Ghilgameş. Visul este interpretat ca un acord dat de cel puţin unul dintre zei pentru acţiunea temerară a eroilor.

Există în *Epopee* şi vise din cea de a doua categorie, în care cel ce visează pătrunde în alte lumi, aşa cum i se întâmplă lui Enkidu, care, bolnav fiind, va pătrunde în lumea morţilor:

„Enkidu zăcea, cu inima îndurerată,
Şi cum sta noaptea singuratic,
Îi spuse prietenului său ceea ce îl apăsa:
— Prietene, mi s-a arătat un vis în noaptea asta:
Cerurile strigau, pământul le îngâna:
Eu mă aflam singur în beznă.
Un grifon se ivi. Chipul îi era posomorât; (…)
Mă apucă şi mă duse spre casa întunericului,
Locaş al lui Irkalla,
Spre casa de unde nu mai iese nimeni,
Spre calea fără întoarcere,

[61] *Ibidem,* pp. 35 – 36
[62] *Ibidem*, pp. 77 – 78

Imhotep
- Muzeul Louvre -

Spre casa ai cărei locuitori sunt lipsiți de lumină,
Unde colbul le este hrană, unde tina le este mâncare."[63]

Astfel, acest ultim vis al lui Enkidu, notat când încă el se află în lumea diurnă, patronată de Iştar, păstrează aceeaşi conotaţie premoniţională, pregătind drumul necesităţii. Enkidu ştie că moartea sa este iminentă. Este ca şi cum viitorul l-ar absoarbe, ca şi cum timpul s-ar condensa dintr-o dată şi ar ajunge în acel punct nodal al destinului. Visul lui Enkidu aduce în scenă, pe lângă calităţile sale prevestitoare, şi pe acelea care ţin de posibilitatea sufletului de a-şi părăsi corpul şi de a se deplasa în locuri altfel inaccesibile. Acest vis poate fi văzut ca un fel de prefaţă a tuturor coborârilor infernale, de la Herakles, Orpheus şi până la Dante.

Visele reflectă evenimente presante, care fac ca şi celelalte experienţe cotidiene să-şi piardă semnificaţia în raport cu ele; sunt un fel de pietre de bornă pe drumul destinului. În vis, oamenii participă la sfatul zeilor, îşi primesc pedepsele şi chiar devin coparticipanţi ai luptelor nesfârşite dintre zei. Primele semne ale unui conflict cu zeii apar în vis, când ni se comunică unde am greşit. Este ca şi cum am participa la un proces. Ultimul vis al lui Enkidu poartă, cel mai evident, marca acestui tip de judecată divină. Astfel de vise sunt mai extenuante decât oricare evenimente petrecute în stare de veghe, condiționând, într-o mare măsură, derularea acestora din urmă.

În această poveste de la începuturile civilizaţiei umane, visul nu este întâmplător, ci un veritabil vehicul spre lumile nevăzute ce se găsesc deasupra şi dedesubtul nostru, în înălţări şi adâncuri, fără de limite.

Vis şi magie în Egiptul antic

Ca şi mesopotamienii, egiptenii au continuat ideea că zeii comunică cu oamenii prin intermediul viselor, deoarece ele erau văzute ca fiind o parte a lumii supranaturale. Unul dintre zeii care apăreau în visele celor care îl implorau, solicitându-i un sfat în aproape orice problemă, dar mai ales în caz de boală, era Imhotep, zeul medicinii în Egiptul antic. Se spune că zeul apărea în visele celor care îl chemau ca o figură strălucitoare şi le dădea sfaturile solicitate. Visele conduceau la vindecare imediată sau prin tratament şi ritualuri recomandate de zeu[64], dar puse în practică de preoţii templului închinat lui Imhotep. Aceştia erau consultaţi în legătură cu semnificaţia viselor de bolnavii înşişi, atunci când se trezeau şi îşi povesteau visele.

---

[63] *Ibidem,* p. 100
[64] Geraldine Pinch, *Handbook of Egyptian Mythology*, ABC-CLIO, Santa Barbara, USA, 2002, p. 149

Imhotep a fost prima persoană istorică transformată în zeu şi căruia i-au fost ridicate statui care îl reprezentau şezând ca un scrib, cu un sul de papirus de pe care citeşte. El s-a remarcat ca vizir al faraonului Djoser, din a Treia Dinastie (circa 2980 – 2900 î. Chr.), fiind, în acelaşi timp, şi mare preot al lui Ptah, geniu matematic şi remarcabil arhitect al piramidei în trepte Saqqara, unul dintre cei mai mari filosofi ai Egiptului şi deosebit de valoros medic, astronom, scrib, orator şi magician. Datorită calităţilor sale intelectuale, el a fost considerat, ulterior, fiu al zeului Ptah şi zeificat. El a instituit tradiţia incantării în procesul de vindecare, luând în considerare energia cuvintelor. Cultul său a fost preluat şi de grecii antici, care l-au transformat în cultul zeului Asklepios.

În perioada alexandrină, cultul lui Imhotep coexista alături de cel al lui Serapis, de asemenea zeu al vindecării, dar şi al viselor. Cei care aveau norocul să viseze mergeau la templele somnului (numite *Serapeum*) din dorinţa de a primi, printr-un vis, modul în care puteau să se vindece de diferite boli. Mai întâi, ei erau supuşi unei practici folosite frecvent în lumea antică, anume incubarea. Ca şi în templele onirice greceşti de mai târziu, dedicate lui Asklepios, cel ce urma să primească mesajul zeului trebuia să se supună unor anumite ritualuri înainte de a merge la culcare. Oamenii care aveau vise, mai ales dacă acestea erau semnificative, erau consideraţi a fi binecuvântaţi. Dar mesajele zeilor nu erau identificate decât prin decodificarea diferitelor semne speciale ce apăreau în vise. Templele închinate lui Serapis găzduiau interpreţi profesionali ai viselor[65], care erau, de fapt, preoţi pregătiţi anume pentru interpretarea simbolismului oniric.

Rolul Asklepieionului în Grecia antică

Vechii greci îl celebrau pe Morpheus ca fiind principal zeu al viselor şi al somnului. Numele său provenea de la grecescul *morphe,* ce însemna *„cel ce formează, modelează"*. Hypnos, zeul somnului, era tatăl său, Pasithea, mama sa, iar Thanatos, personificarea morţii, era unchiul său. Cele mai bune exemple pentru modul în care priveau vechii greci visele le aflăm din poemele homerice. În aceste minunate creaţii apar atât *vise de sus*, considerate mesaje directe de la zei, cât şi *vise de jos*, din lumea Infernului, de la sufletele morţilor.

În *Iliada*, de pildă, Agamemnon experimentează *visul de sus*, primind instrucţiuni de la Zeus, dar prin intermediul unui mesager:

„… daţi ascultare, prieteni.
Venitu-mi-a-n tainică noapte
Visul de sus de la zei.

[65] James R. Lewis, *Enciclopedia visului*, Editura Trei, Bucureşti, 2006, p. 87

Era la vedere ca Nestor,
Tocmai ca el după stat, după chip, după toată făptura.
Stete la creştetul meu şi-mi zise cuvintele aceste:
«Dormi, tu, viteze, născut din Atreu călăreţul războinic? (...)
Ia dar aminte ce-ţi spun, eu sunt vestitorul lui Zeus,
Care-i departe şi tot are grijă şi milă de tine,
Poate chiar azi să iei Troia cu uliţe largi pietruite…»".[66]

Pe de altă parte, Ahile visează că sufletul lui Patrocle, trecut de mult în lumea morţilor, îi face o vizită, acest vis încadrându-se, prin urmare, în categoria *viselor de jos.*

Anticii căutau să interpreteze simbolistica viselor pentru a decoda aceste mesaje şi pentru a găsi, astfel, soluţii în legătură cu ce să facă în anumite situaţii sau ce cale să urmeze la un moment dat, deoarece credeau că visele le pot prezice viitorul. Nu se cunoaşte cu exactitate cine a fost primul interpret al viselor. Pliniu cel Bătrân îl indică pe Amphictyon, fiul lui Deukalion, care, în mitologia greacă, era fiul lui Prometheus.

O schimbare a acestui mod de a interpreta visele a apărut în secolul V î. Chr., când filosoful grec Heraclit din Efes (535 î. Chr. – cca 475 î. Chr.), a sugerat că lumea viselor unei persoane era ceva creat în propria sa minte mai degrabă decât rezultatul forţelor exterioare, cum ar fi zeii. Hipocrate din Cos (460 î. Chr. – cca 370 î. Chr.), rămas în istorie ca părintele medicinii, în *Cartea IV,* numită şi *Despre vise*, admitea că există două feluri de vise. Unele sunt trimise de zei şi sunt semne divine, prin care noi putem cunoaşte anumite lucruri care, altfel, ar rămâne necunoscute, dar aceste vise trebuie lăsate în seama specialiştilor din acest domeniu, a profeţilor, care le interpretează urmând reguli bine stabilite. Există însă şi vise care erau considerate că ar avea o origine fizică, fiind determinate de diferite tulburări ale corpului şi, de aceea, imaginile onirice ar avea, în primul rând, o valoare diagnostică.[67]

Primele tratate sistematice despre lumea viselor au fost realizate însă de Aristotel (384 î. Chr. – 322 î. Chr.), care a început să studieze visul şi procesul de elaborare a acestuia în mod ştiinţific, raţional, „privindu-l în lumina circumstanţelor ce au condus la somn"[68]. El credea că visele reprezintă un efect secundar al senzaţiilor apărute în corpul celui ce visează, în urma unor stimuli externi exercitaţi

[66] Homer, *Iliada,* II: 55 – 65, traducere de Gh. Murnu, studiu introductiv, note şi glosar de L. Franga, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 67
[67] C. A. Meier, *Healing Dream and Ritual: Ancient Incubation and Modern Psychotherapy*, Daimon Verlag, 2003, p. 116
[68] Aristotle, *De Somniis*, 459a, în Richard McKeon (editor), *The Basic works of Aristotle*, Random House, New York York, 2001

ASKLEPIOS
- Ceramică micenianā -
(Fotografie: Marius Dumitrescu, Grecia, 2008)

asupra respectivei persoane: „visătorii visează că sunt afectaţi de lumină şi tunete, când, în fapt, există doar sunete în urechile lor; sau că ei se bucură de miere sau de alte gusturi dulci, când doar o mică picătură de flegmă curge pe esofag; sau că ei umblă prin foc şi simt o intensă căldură, când, de fapt, există doar o uşoară încălzire ce afectează o anumită parte din corp. Când ei se trezesc, aceste lucruri le apar în adevăratul lor caracter”[69]. Prin urmare, visele sunt un produs al imaginaţiei din timpul somnului, întrucât impresiile inoculate de simţurile noastre continuă să existe şi după ce acestea au încetat să mai fie active. În concepţia lui, aşadar, visele sunt „impresii iluzorii” şi se află „sub influenţa emoţiilor”[70], deoarece „visul propriu-zis este o prezentare bazată pe mişcarea impresiilor simţurilor, când această prezentare apare în timpul somnului”[71]. În *De divinatione per somnum*, el încearcă să îndepărteze ideea de „vise profetice”, pe care le numeşte „simple coincidenţe”[72]. Stagiritul insistă asupra faptului că visele sunt asemenea „formelor reflectate în apă”, deoarece el le consideră a fi rezultatul evenimentelor de peste zi, dar care îi apar celui ce visează sub o formă distorsionată. Filosoful grec arată şi cheia descifrării viselor: „Cel mai abil interpret al viselor este acela care are capacitatea de a observa similitudinile”[73].

Urmarea firească a acestei abordări a fost faptul că, în perioada elenistică, interpretarea viselor s-a centrat pe posibilitatea de a identifica boala celui ce visează şi, în consecinţă, de a vindeca bolnavii. Grecii au construit, ca şi egiptenii, sanctuare speciale, unde oamenii cu diferite afecţiuni veneau pentru a dormi, în speranţa că ar putea primi un mesaj divin prin visele lor şi, astfel, s-ar putea însănătoşi. *Incubarea* sau practica căutării viselor semnificative prin adormirea în locuri sacre este regăsită îndeosebi la templul de la Epidaur, cel mai faimos sanctuar închinat lui Asklepios. Erau însă numeroase, probabil sute, astfel de temple, fiind răspândite în toată Grecia, şi erau numite *Asklepieion*, fiind construite în scopul puterii de vindecare a viselor. Grecii suferinzi soseau la aceste temple într-un adevărat „pelerinaj”, îndeplineau anumite ritualuri religioase, apoi li se oferea un loc de dormit, sperând să aibă un vis prin intermediul căruia ar fi fost ajutaţi să-şi recapete sănătatea. În timpul somnului, preoţii templelor foloseau uneori emanaţii ce conţineau anumite substanţe halucinogene, cum ar fi *belladona*, pentru a induce

[69] *Idem, De divinatione per somnum*, 462b, în Richard McKeon (editor), *The Basic works of Aristotle*, Random House, 2001, New York York
[70] *Idem, De Somniis*, 459a, în Richard McKeon (editor), *The Basic Works of Aristotle*, Random House, 2001, New York York
[71] *Ibidem,* 462a
[72] *Idem, De divinatione per somnum,* 463b, în Richard McKeon (editor), *The Basic Works of Aristotle*, Random House, 2001, New York York
[73] *Ibidem,* 464b

transa şi visele[74]. Visele „pelerinilor" erau apoi interpretate de către preoţii pregătiţi în mod special pentru această activitate, deoarece, în simbolistica viselor, se căutau indiciile pe baza cărora vindecătorii puteau să trateze boala celui ce visase.

Semnificaţia viselor biblice

În *Biblie,* şi mai ales în *Noul Testament*, există sute de referiri la vise în care se arată chipul lui Dumnezeu şi cele ale îngerilor, care îi îndrumă cu sfatul lor pe oamenii aflaţi în momente de cumpănă. Jacques Le Goff, cu rigurozitatea specifică istoricului, ne oferă o listă completă a viselor din *Vechiul Testament*[75], fără însă a intra în detalii interpretative. În primul vis menţionat, Avraam stă de vorbă cu Dumnezeu şi îi cere un moştenitor.[76] Toate evenimentele ce urmează şi sunt notate în *Facerea* au un scop extrem de precis: Dumnezeu intervine pentru a se respecta legământul făcut în vis lui Avraam cu privire la binecuvântarea şi înmulţirea neamului său. Jacob a visat şi el că „îngerii lui Dumnezeu se suiau şi pogorau" pe o scară suspendată între cer şi pământ, iar Dumnezeu i se arată şi îi spune că „pământul pe care dormi ţi-l voi da ţie şi urmaşilor tăi", asigurându-l şi că îl va sprijini în tot ceea ce va întreprinde.[77]

În *Vechiul Testament,* se interzice ghicitul şi, implicit, ghicitul în vise sau comunicarea cu morţii[78], dar şi încrederea în „proorocii şi văzătorii de vise"[79]. Din *Cartea lui Iov*[80]*,* aflăm că visele pot deveni coşmaruri care fac ca somnul să fie mai chinuitor decât starea de veghe. Visele se nasc din multe griji şi din deşertăciuni şi, de cele mai multe ori, sunt doar minciuni amăgitoare.[81] În principiu, visele sunt o realitate ambivalentă: pot veni de la Dumnezeu, dar şi de la forţele răului. O încredere prea mare în ele poate fi însă fatală. În *Vechiul Testament,* ele au rol benefic sau malefic în funcţie de momentul în care se găseşte poporul evreu. În partea de început, în care Avraam şi patriarhii pun bazele viitoarei naţiuni, visele sunt venite de la Dumnezeu şi sunt un ghid sigur spre mari izbânzi. Însă, odată cu robia babiloniană şi decăderea neamului israelit, visele devin veritabile capcane ale unor forţe demonice care împiedică programul divin.

---

[74] James R. Lewis, *op. cit.*, p. 41
[75] Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991, pp. 413 – 416
[76] xxx, *Biblia sau Sfânta Scriptură. Vechiul Testament. Facerea*, 15:1-8, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1982, p. 24
[77] *Ibidem*, 28:13-15, p. 40
[78] *Idem, Leviticul,* 19:26, p. 136
[79] *Idem, Vechiul Testament. Deuteronomul*, 13:1-3, p. 210
[80] *Idem, Cartea lui Iov*, 7:13-15, p. 538
[81] *Idem, Ecclesiastul*, 5:2-6, p. 675

În *Noul Testament,* sunt notate doar nouă vise (vedenii, năluciri). Cinci se află în *Evanghelia după Matei*, patru dintre ele referindu-se la naşterea lui Iisus (1:19-25[82]; 2:12[83], 2:13-19[84]; 2: 22[85]), iar al cincilea este visul soţiei lui Pilat (27:19[86]). Celelalte patru se găsesc în *Faptele Sfinţilor Apostoli* (16:9[87]; 26:13[88]; 27:23-24[89]) şi îl privesc, toate, pe Sfântul Pavel.

Visele în care Dumnezeu oferă calea de urmat sunt, de fapt, de prisos în *Noul Testament,* pentru că Iisus este în prezenţă directă; ele au rolul doar de a-i anunţa venirea. Primul este visul lui Iosif, după ce acesta află că Maria era deja însărcinată, deşi îi era promisă lui. Prin vis, Iosif este sfătuit să aibă încredere în viitoarea sa soţie: „… iată îngerul Domnului i s-a arătat în vis, grăind: Iosife, fiul lui David, nu te teme a o lua pe Maria, logodnica ta, că ce s-a zămislit într-însa este de la Duhul Sfânt. Ea va naşte Fiu şi vei chema numele Lui: Iisus, căci El va mântui poporul Său de păcatele lor”[90]. Cel de al doilea vis este al magilor, care sunt înştiinţaţi pe această cale să se întoarcă în ţara lor. Al treilea vis îi este destinat tot lui Iosif: îngerul Domnului îi spune să fugă în Egipt pentru a scăpa de urgia declanşată de Irod. Cel de al patrulea vis îi indică lui Iosif locul în care trebuia să crească Mântuitorul: Nazaretul. Ultimul vis este cel al soţiei lui Pilat, care a avut o premoniţie a suferinţelor lui Iisus, ceea ce a tulburat-o grozav şi a determinat-o să intervină pe lângă soţul ei, „pe când era în scaunul de judecată”, pentru eliberarea lui Iisus. Dar Pilat va apela la celebrul subterfugiu în care va pune un criminal alături de Iisus, lăsând alegerea în mâna mulţimilor. *Biblia* oferă, cu acest prilej, poate cel mai fascinant exemplu de manipulare a maselor: momentul alegerii între Iisus şi criminalul Baraba. Masele au ales aşa cum le-au cerut autorităţile Templului.

Visul propune, întotdeauna, o cale personală de judecată, o viziune nealterată de presiunea contextului social. Textul sacru pune faţă în faţă decizia absolut liberă din timpul visului soţiei lui Pilat, o străină în definitiv, total neutră faţă de tradiţiile şi contextele momentului, alături de decizia obţinută sub presiunea autorităţilor şi a grupului furios, manipulat, cu dibăcie, de preoţii templului, oameni ai puterii, mai mult terestre decât transcendente.

---

[82] *Idem*, *Noul Testament. Sfânta Evanghelie după Matei*, 1:19-25, pp. 1097 – 1098
[83] *Ibidem,* 2:12, p. 1098
[84] *Ibidem*, 2:13, p. 1098
[85] *Ibidem*, 2:22, p. 1098
[86] *Ibidem*, 27:19, p. 1134
[87] *Idem*, *Faptele Sfinţilor Apostoli*, p. 1257
[88] *Ibidem*, p. 1270
[89] *Ibidem,* p. 1272
[90] *Idem, Sfânta Evanghelie după Matei*, 1:19-25, pp. 1097 – 1098

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (1602 – 1674)
- Visul Sfântului Iosif -

Pavel este un caz special în linia apostolatului, căci el nu a avut ocazia să-l întâlnească personal pe Iisus în timpul existenţei lui pământene. Contactele pe care le are Pavel cu Iisus şi cu îngerii Domnului se înscriu în tradiţia *Vechiului Testament*, amintindu-ne de Avraam, Isaac şi Moise. De la Pavel încoace, visele devin iarăşi portaluri spre lumea cerurilor, prin care Dumnezeu vorbeşte, dar numai celor cu inima şi credinţa curată.

Interpretarea viselor în literatura primelor secole creştine

La mijlocul secolului al II-lea d. Chr., Artemidorus, un filosof grec, a scris *Oneirocritica (Interpretarea viselor),* o lucrare ce a devenit la fel de celebră şi la fel de citată ca şi cartea cu acelaşi nume elaborată de Sigmund Freud. Artemidorus a încercat să le ofere cititorilor săi diverse modalităţi pentru clasificarea şi interpretarea viselor, încercând o abordare raţională şi practică a acestui subiect. *Oneirocritica* poate fi considerată un dicţionar al viselor, văzute ca prevestiri ale viitorului, ce conţine şi sfaturi generale despre interpretarea simbolurilor onirice. În lucrarea lui Artemidorus, Frederick L. Coolidge identifică multe puncte de plecare ale interpretării psihanalitice freudiene a viselor.[91] De exemplu, Artemidorus afirmă că multe vise sunt, pur şi simplu, o continuare a activităţilor din timpul zilei anterioare, tot astfel cum Freud afirmă că în vise apar „rămăşiţe ale serii precedente". Scriitorul grec notează, de asemenea, că nevoile corpului sau importante evenimente recente pot fi reprezentate direct în vis, iar psihanalistul vienez consideră că, în vise, dorinţele refulate îşi găsesc împlinirea. Artemidorus îi recomandă interpretului de vise să cunoască vârsta, ocupaţia, obiceiurile, comportamentul şi statusul sănătăţii persoanei care relatează imaginile onirice derulate în timpul somnului. Freud urmează aceeaşi idee, clasificând experienţele onirice în vise ale copilului şi vise ale adultului, pe care le consideră diferite prin semnificaţiile lor.

Când creştinismul a început să se răspândească, a fost revigorată ideea că visele reprezintă un element supranatural. Mulţi oameni au început să propovăduiască ideea că Dumnezeu sau sfinţii se relevă prin vise. Un astfel de exemplu îl întâlnim în cazul Sfântului Grigorie din Nyssa (335 – 395 d. Chr.), care s-a convertit la creştinism în urma unui vis remarcabil. Se spune că, pe când trăiau în Annesi, mama sa, Emmelia, a dorit să-l ia cu ea la o ceremonie religioasă celebrată în onoarea celor patruzeci de martiri creştini. Grigorie a mers, dar fără voia lui. Serviciul religios a durat până târziu în noapte, aşa că el a plecat să se culce într-o grădină.

[91] Frederick L. Coolidge, *Dream interpretation as a psychotherapeutic technique,* Radcliffe Publishing, Abingdon, UK, 2006, pp. 23 – 24

A avut însă un vis în care i-au apărut martirii, care l-au mustrat pentru indiferența sa şi l-au bătut cu nişte frânghii pentru a-l pedepsi. La trezire, Grigorie a hotărât să-şi părăsească trecutul său laic şi să se dedice credinței[92], devenind, ulterior, episcop de Nyssa.

Marele părinte capadocian este cunoscut îndeosebi pentru lucrarea sa filosofică *De Homine (Despre facerea omului*, 380 d. Chr.). Poate tocmai pentru că viața i s-a schimbat dramatic datorită unui vis, în Capitolul XIII, *Despre logica somnului, a căscatului şi a viselor*, Grigorie discută, în 17 puncte, semnificația şi locul somnului şi al viselor în viața omului. El susținea că visele apar deoarece, în somn, simțurile şi intelectul sunt în repaus, iar partea cea mai puțin rațională a sufletului pare să preia controlul: „… noi presupunem că unele apariții ale operațiilor minții sunt accidental modelate în partea cea mai puțin rațională a sufletului; deoarece sufletul, fiind disociat de simțuri prin somn, este, de asemenea, cu necesitate în afara seriei operațiilor minții; deoarece prin simțuri ia naştere uniunea minții cu omul; şi de aceea când simțurile sunt la odihnă, intelectul trebuie, de asemenea, să fie inactiv; şi o dovadă în acest sens este faptul că visătorul, adesea, pare să fie în situații absurde şi imposibile, care nu s-ar fi putut întâmpla, dacă sufletul ar fi fost ghidat de rațiune şi intelect". Pentru o mai bună înțelegere a modului său de concepere a somnului şi visului, Grigorie apelează la o comparație plastică surprinzătoare: „Când oamenii sunt treji şi ocupați, mintea este supremă şi simțurile sunt miniştrii ei, (…) în somn, supremația acestor facultăți este într-un anume fel inversată în noi, şi în timp ce cel mai puțin rațional devine suprem, operațiile celeilalte, într-adevăr, încetează, deşi nu este absolut stinsă"[93].

Ca bun creştin, el accepta faptul că Dumnezeu are capacitatea să inspire vise profetice anumitor persoane valoroase, demne de această comunicare divină, cum ar fi regii, dar considera că acestea sunt, de fapt, comunicări miraculoase cu Divinitatea, şi nu vise în sensul obişnuit al cuvântului: „În timp ce imaginația somnului apare în mod natural într-o manieră asemănătoare şi echivalentă pentru toți, unii, dar nu toți, împărtăşesc prin intermediul viselor lor mai multă manifestare divină". Privitor la „visele comune", Grigorie enumeră câteva dintre semnificațiile lor. Pe de o parte, visele pot avea drept cauze reminiscențele ocupațiilor zilnice sau ale evenimentelor din viața fiecăruia, iar pe de altă parte, ele pot reflecta statusul fizic sau condiția emoțională a personalității celui ce visează: „de aceea un om însetat pare să fie lângă un izvor, omul care are nevoie de hrană este

[92] Gregory of Nyssa, *Dogmatic Treatises,* în Philip Schaff, Henry Wallace (editors), *Nicene and Post-Nicene Fathers: Gregory of Nyssa: Dogmatic Treatises,* Second Series, vol. V, Cosimo, New York, 2007, p. 12
[93] Gregory of Nyssa, *On the making of man*, pp. 14 – 15, ebooklimovia

la o serbare şi tânărul care se află în căldura unei vigori tinereşti este asaltat de fantezii ce corespund pasiunii sale".

Sfântul Grigorie aminteşte şi despre faptul că simbolistica viselor poate aduce indicii asupra cauzelor îmbolnăvirii corpului, ceea ce era foarte important pentru practica medicală: „viziunile celor cu stomacul slăbit apar de un anume fel, cele ale persoanelor ce suferă leziuni ale membranei cerebrale, de alt fel, cele ale persoanelor cu febră, în alt fel; cele ale persoanelor ce suferă de afecţiuni biliare şi flegmatice sunt diverse, (…) de aici vedem că facultatea nutritivă şi vegetativă a sufletului are în ea, prin amestec, unele seminţe ale elementului inteligent, care este, într-un anumit sens, adus în analogie cu starea particulară a corpului, fiind adaptată în fanteziile sale conform suferinţei care a determinat-o".

Afirmând că, în starea de somn, intelectul încetează să mai fie vigilent, comanda fiind preluată de partea „cea mai puţin raţională a sufletului", Grigorie susţinea că pasiunile celui ce visează pot să dobândească expresie în visele acestuia, dând mai multe exemple, cum ar fi că: „fanteziile oamenilor curajoşi sunt de un fel, cele ale laşilor, de alt fel"[94]. Oarecum, el stabileşte aici principiul pe care s-a întemeiat teoria freudiană de interpretare a viselor: *pulsiunile primare caută împlinirea în vis.*

La începutul secolului al V-lea, filosoful Macrobius Ambrosius Theodosius, despre care unii comentatori afirmă că a fost şi prefect pretorian al Italiei în acea vreme[95], a scris *Commentariorum in Somnium Scipionis (Comentariul asupra visului lui Scipio)*, o lucrare neoplatonică, ce a devenit, ulterior, cea mai influentă carte despre vise din Europa medievală. Macrobius enumeră cinci tipuri de vise cunoscute încă din Antichitate, care sunt definite ca figuri bizare şi confuze, pe care le avem în timp ce dormim. Primele trei sunt profetice, deoarece ele arată evenimente viitoare. Ultimele două, *coşmarul* şi *apariţia,* nu sunt demne de interpretat, deoarece nu au semnificaţie profetică.

(1) *Somnium* sau *visul enigmatic* este acela în care adevărurile revelate visătorului prind forme ciudate şi se acoperă cu ambiguitate ceea ce le ascunde semnificaţia profundă şi necesită o interpretare pricepută, iscusită, pentru a fi înţelese. Acestea se subîmpart în cinci varietăţi: (a) *Vis personal* – în care visătorul însuşi experimentează ceva şi învaţă despre viitorul său; (b) *Vis străin* – în care visătorul visează despre altcineva; (c) *Vis social* – prin care visătorul cuprinde în visul său pe sine şi pe alţii; (d) *Vis public* – în care visătorul visează că un necaz sau un noroc afectează un oraş, un teatru sau alte instituţii publice; (e) *Vis universal* – când

[94] *Ibidem*, pp.16 – 17

[95] Alan Cameron, *The date and identity of Macrobius*, „The Journal of Roman Studies", 1966, vol. 56, nr. 1 – 2, pp. 25 – 38

visătorul visează anumite schimbări ce apar în soare, lună, planete sau diferite regiuni ale Pământului.

(2) *Visio (viziunea)* sau *visul profetic* este acel vis care se va dovedi ulterior că va deveni adevărat.

(3) *Oraculum* sau *visul oracular* este acela în care un părinte sau alte figuri venerate ne relevă viitorul, respectiv ce acţiune trebuie să întreprindem sau să evităm.

(4) *Insomnium* sau *coşmarul* poate fi provocat de perturbări mentale sau fizice. Visătorul poate experimenta în vis diverse tulburări psihice care l-au afectat în timpul zilei precedente. De exemplu, omul care se teme de un anumit duşman în viaţa reală se va confrunta cu acesta şi în visele sale. Pe de altă parte, diferitele perturbări fizice din timpul zilei, cum ar fi lipsa hranei şi a apei, îl determină pe subiectul respectiv să caute şi să găsească mâncare şi băutură în vis.

(5) *Visum* sau *apariţia* sau *spectrul* vine asupra cuiva în momentul dintre veghe şi somn, atunci când o persoană este cuprinsă de ceea ce Macrobius numea „primii nori ai somnului". În această stare somnoroasă, persoana respectivă crede că este încă trează şi îşi imaginează că vede spectre învârtindu-se în jurul ei, acestea fiind însă diferite de creaturile naturale atât prin dimensiuni şi formă, cât şi prin faptul că sunt gazde ale diverselor lucruri, fie plăcute, fie perturbatoare.[96] Macrobius introduce printre aceste spectre pe acele creaturi, numite *incubi* (demoni masculini) şi *succubi* (demoni feminini) care, conform credinţei populare, năvălesc asupra oamenilor în somn şi îi molestează sexual pe visătorii umani în scopuri diavoleşti.[97]

„Frica de vise" în Evul Mediu

În Evul Mediu, somnul era considerat, pe de o parte, o stare vulnerabilă, deoarece ar fi fost populat cu imagini onirice ce erau echivalate cu tentaţiile diavolului, care avea intenţia precisă de a-i conduce pe oameni pe o cale greşită. De altfel, Jacques le Goff afirmă că lumea Evului Mediu devenise cu adevărat lumea coşmarului, întrucât apare „frica de vise" şi citează cuvintele Papei Innocenţiu al III-lea din *De contemptu mundi* (cca 1196): „Timpul ce ni s-a îngăduit pentru odihnă nu ne-a fost dat pentru odihnă: visele ne înspăimântă, vedeniile ne doboară"[98]. Pe de altă parte însă, unele scrieri medievale susţineau că, în timpul somnului, oamenii pot primi şi vise prin care se pot salva, deoarece ele reprezintă o condiţie

[96] Macrobius, *Commentary on the Dream of Scipio*, translated by William Harris Stahl, New York, Columbia University Press, 1952, pp. 90 – 91
[97] James R. Lewis, *op. cit.*, p. 166
[98] Innocent III, *De contemptu mundi, I, 25*, *apud* Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1991, p. 412

a transcendenţei, prin care cineva putea obţine o înţelegere a adevărurilor eterne, portretizate alegoric, sau chiar putea comunica direct cu divinul.[99]

Fantasmele ca vehicule spre lumea divină în Renaştere

Începând cu secolul al XVI-lea, visarea a încetat să mai fie asociată cu zeii sau cu demonii şi s-a îndepărtat de funcţia sa primară, cea profetică. În locul acestor două caracteristici, a apărut o asociere crescută cu iraţionalul, fie definit ca boală mentală, fie ca imaginaţie ce poate îmbogăţi creativitatea[100], constituindu-se astfel o mutaţie a focalizării de la preocuparea pentru divin la uman. Visul, ca şi *Biblia*, trebuia să devină un text ce trebuia citit. Unul dintre reprezentanţii de seamă ai cercetării oniricului din această perioadă este Girolamo Cardano (1501 – 1576), un medic, filosof neoplatonician, astrolog şi matematician milanez, care a abordat subiectul viselor în tratatul *Somniorum Synesiorum Libri,* ce conţinea patru cărţi. În cartea a IV-a, el a dezvoltat o teorie despre cauza viselor şi o metodă de interpretare a acestora.[101] Filosoful italian, *el însuşi un visător,* readucea în actualitate teoria despre vise a lui Synesius din Cyrene (c. 373 – c. 414), un episcop creştin, pe care acesta a expus-o în tratatul *De Insomniis,* în care se discută natura şi originea viselor divinatorii. Synesius foloseşte în realizarea tratatului său date ale filosofiei Antichităţii greceşti şi abordează tărâmul viselor în „maniera lui Platon", întrucât cunoscuse filosofia neoplatonică prin intermediul Hypatiei[102], pe când studiase în Alexandria. El pleacă de la aserţiunea anticilor care afirmă că *mintea* deţine forma lucrurilor care sunt şi că: „… ea reflectă ca într-o oglindă imaginile prin mijlocirea cărora fiinţele vii cuprind acele lucruri care rămân acolo". Synesius susţinea că visele vin din *imaginaţie,* care pare să fie „un fel de viaţă în ea însăşi, puţin mai jos pe scară (decât lumea ideilor) şi având bazele sale într-o proprietate particulară a naturii. Ea are chiar propriile sale percepţii ale simţurilor, deoarece noi vedem culorile, auzim sunete şi avem un simţ tactil puternic în momentele când părţile organice ale corpului sunt în repaus". Synesius afirmă că, prin intermediul acestei *imaginaţii,* oamenii pot veni în contact direct cu zeii pentru a primi

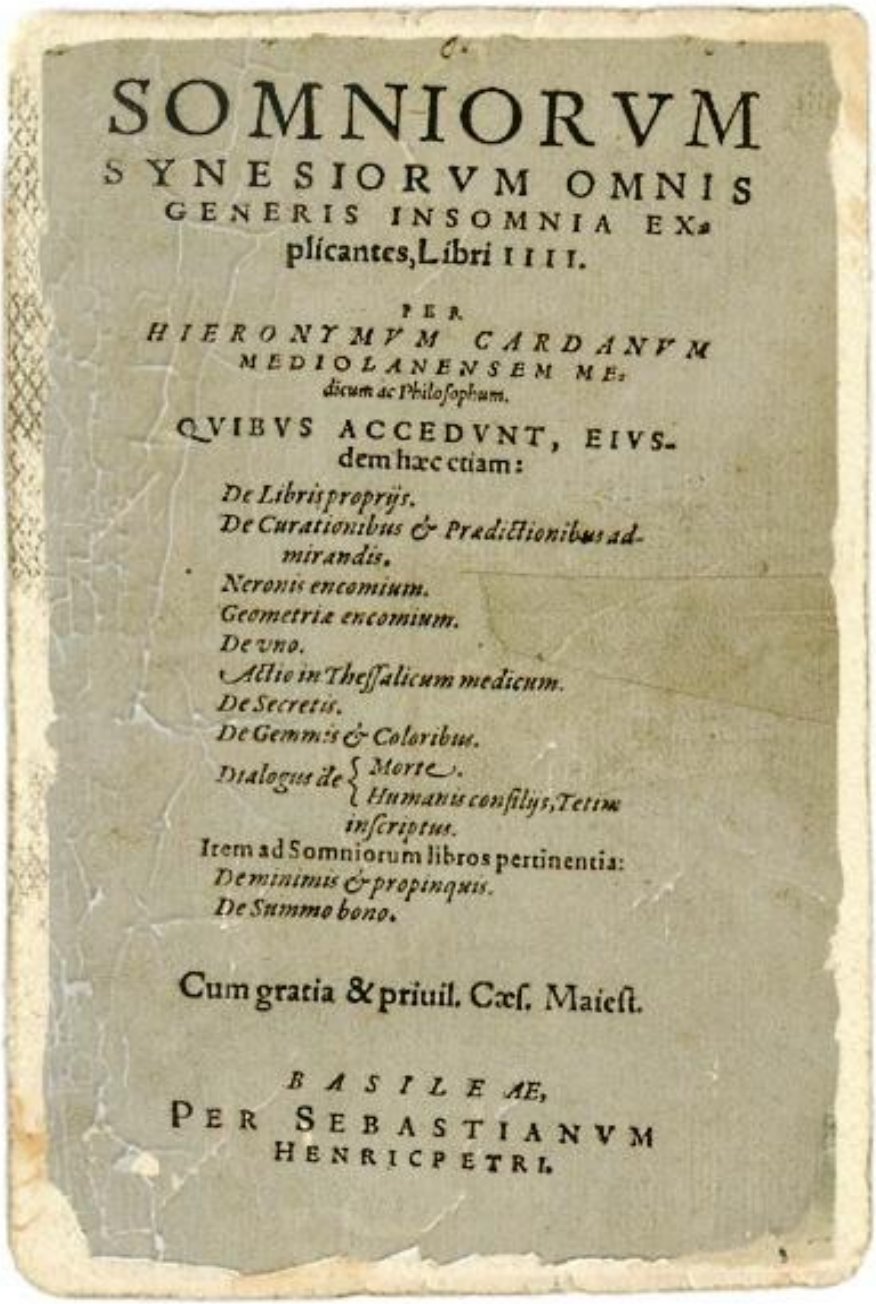
---

[99] Susan Parman, *Dream and Culture: An Anthropological Study of the Western Intellectual Tradition,* Praeger Publishers, New York, 1991, p. 51

[100] Carol Schreier Rupprecht, *Divinity, Insanity, Creativity: A Renaissance contribution to the history and theory of dream/text(s)*, în Carol Schreier Rupprecht (editor), *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language,* State University of New York Press, 1993, p. 112

[101] *Ibidem*, p. 116

[102] „*Hypatia (...) o distinsă doamnă, care, într-o perioadă de habotnicie, aderase la filosofia neoplatoniciană şi îşi consacrase talentele matematicii.*" (Bertrand Russell, *Istoria filosofiei occidentale,* vol. I, traducere de D. Stoianovici, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 383)



SOMNIORVM
SYNESIORVM OMNIS
GENERIS INSOMNIA EXplicantes, Libri IIII.

PER
HIERONYMVM CARDANVM
MEDIOLANENSEM MEdicum ac Philosophum.

QVIBVS ACCEDVNT, EIVSdem hæc etiam:

De Libris propriis.
De Curationibus & Prædictionibus admirandis.
Neronis encomium.
Geometriæ encomium.
De vno.
Actio in Thessalicum medicum.
De Secretis.
De Gemmis & Coloribus.
Dialogus de { *Morte.* / *Humanis consiliis, Tetim inscriptus.*
Item ad Somniorum libros pertinentia:
De minimis & propinquis.
De Summo bono.

Cum gratia & priuil. Cæs. Maiest.

BASILEAE,
PER SEBASTIANVM
HENRICPETRI.

GIROLAMO CARDANO (1501 – 1576)
Somniorum Synesiorum Libri
- Pagina de frontispiciu a tratatului -

de la aceştia sfaturile de care au nevoie.[103] La un mileniu distanţă, Girolamo Cardano aminteşte şi el despre puterea divinatorie a viselor, deoarece afirma că „toate visele, în oarecare măsură, relatează despre viitor", dar susţine ferm că acest mod de a interpreta visele „împărtăşeşte obscuritatea oracolelor". Ca filosof al naturii, el dezamorsează cu totul semnificaţia visului ca mesaj divin şi o orientează spre versiunea laicizată, susţinând că „visele vin din noi, sunt în noi, şi sunt o posesiune specială a sufletului fiecăruia dintre noi", întrucât ele „derivă dintr-o cauză naturală, aşa cum sunt şi plantele şi alte lucrări ale naturii".[104] În plus, el preia de la Synesius şi ideea că *imaginaţia* stă la baza viselor şi introduce o noutate în modul de interpretare a viselor, acordându-le valoare estetică, deoarece considera că între vise şi artă, există similarităţi, întrucât la baza ambelor se află viaţa imaginară a creatorului. De asemenea, Cardano este singular printre scriitorii renascentişti ce au scris despre vise, prin aceea că prezintă în cartea sa cincizeci şi cinci de vise personale, modalitate de abordare pe care o vom regăsi şi în teoria şi practica freudiană a interpretării viselor, întrucât psihanalistul vienez prezintă şi analizează în cărţile sale multe dintre visele pe care el însuşi le-a experimentat. El chiar subliniază faptul că: „Psihanaliza se învaţă mai întâi pe tine însuţi, prin studierea propriei personalităţi"[105].

În 1515, apare cartea *Pitron Halomot (Despre interpretarea viselor),* al cărei autor era Solomon ben Jacob Almoli, un evreu care era rabin, medic şi filosof. Cartea, care a fost recunoscută mult timp ca fiind cea mai completă lucrare pe acest subiect, conţine trei secţiuni: teoria şi principiile interpretării visului din perspectiva lui Almoli, un dicţionar ce oferă interpretarea variatelor simboluri apărute în vise şi o discuţie despre modurile cum se poate „rupe vraja" viselor rele prin ritualuri religioase. El foloseşte referinţele la vise din *Torah* şi *Talmud*, ca şi din alte două cărţi evreieşti, *Zohar* şi *Midrash*. Ideea de bază a lui Almoli era că oamenii doresc să cunoască semnificaţia vieţii, dar sunt incapabili să realizeze acest lucru şi de aceea solicită ajutorul de la Divinitate. Această înţelegere nu poate veni decât prin intermediul interpretării viselor. Almoli deplângea faptul că interpretarea viselor are un status atât de scăzut în societate şi credea cu tărie că visele nu sunt simple metafore. El susţinea că visele au anumite consecinţe şi că ele ar putea fi inspirate

[103] Synesius, *Concerning Dreams (De Insomniis), Chapter 3,* translated by Augustine Fitzgerald, în *Essays and Hymns of Synesius of Cyrene*, London: Oxford University Press, H. Milford, 1926 & 1930, p. 5
[104] Carol Schreier Rupprecht, *op. cit*., pp. 116 – 117
[105] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* traducere, studiu introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 65

de Divinitate, oferind umanităţii o privire asupra minţii şi scopurilor lui Dumnezeu asupra vieţilor lor.[106]

În prima secţiune a cărţii sale, Almoli face o ierarhie a viselor, considerând că cel mai înalt vis este cel profetic şi dă exemplu viselor profetice din *Torah,* cele ale lui Jacob, Daniel şi Solomon. Conform cu Aristotel, Almoli afirma că visele profetice nu pot veni decât la cei puternici, înţelepţi şi deosebiţi. Visele obişnuite se află pe locul al doilea, aşa cum este visul lui Iosif. Pe cel de-al treilea palier, sunt plasate visele vrăjitorilor şi al falşilor profeţi. Almoli dă exemplul din *Deuteronomul 13:2,* unde apare o atenţionare împotriva interpretării divinatorilor visului. Aceştia ar putea chema visele pe care le doresc prin pregătirea proprie înainte de adormire, pentru ca astfel să experimenteze anumite imagini particulare.[107]

Autorul prezintă şi tehnica interpretării corecte a viselor şi enunţă trei reguli: (1) Cel ce solicită interpretarea viselor sale trebuie să le facă, mai întâi, cunoscute celui ce le va interpreta, iar interpretul trebuie să prezinte facultatea imaginativă; (2) Fiecare vis are şi imagini ce nu pot fi decodificate de interpret, oricât de priceput ar fi el în această ştiinţă. Visătorul va lua notă numai de interpretările ce i-au fost date şi când acestea se vor împlini, el va recunoaşte acele părţi ale visului care s-au împlinit; (3) Fiecare interpretare trebuie realizată ţinând cont de condiţia visătorului. Astfel, dacă două persoane au, aparent, acelaşi vis, interpretul nu trebuie să interpreteze ambele vise identic, ci trebuie să aplice cunoştinţele sale privitoare la fiecare visător în parte.[108] Recunoaştem, în acest mod de abordare, tehnica psihanalitică de interpretare a viselor dezvoltată de Sigmund Freud, însuşi psihanalistul vienez recunoscând acest lucru şi citând *Pitron Halomot* la patru secole de la apariţia acesteia.[109]

Filosofia şi onirologia în Epoca Modernă

Gânditorii Epocii moderne timpurii au deschis noi perspective asupra visului, căutând să facă distincţia dintre oniric şi realitate. Michel de Montaigne, René Descartes şi Blaise Pascal nu au acceptat o diferenţă fundamentală între percepţia din vis şi starea de trezire.

Michel de Montaigne (1533 – 1592), influentul scriitor francez, pune în lumină dificultăţile încercării de a face această deosebire abordând acest subiect în

---

106 Frederick L. Coolidge, *op. cit.*, pp. 24 – 25

107 *Ibidem*, pp. 25 – 26

108 Solomon Almoli, *Pitron Halomot*, în Edward Hoffman (editor), *The Kabbalah Reader: a sourcebook of visionary Judaism*, Shambhala Publications, Boston, 2010, pp. 54 – 56

109 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams. The complete and definitive text,* translated and edited by James Strachey, Basic Books, USA, 2010, p. 38 (notă de subsol adăugată în 1914)

Les Essais (Eseuri). Pentru el, graniţele dintre vis şi realitate sunt estompate, fiind dificil de realizat o diferenţă între iraţionalitatea haotică, convenţional asociată cu somnul, şi raţionalitatea presupusă a fi sinonimă cu starea de trezire, deoarece acestea par să se suprapună: „Când visăm, sufletul nostru trăieşte, pune la încercare toate însuşirile lui, nici mai mult, nici mai puţin decât când este treaz; (…) Noi veghem dormind, veghind dormim. Nu văd atât de limpede în somn; dar veghea nu este niciodată atât de limpede ca să alunge şi să risipească cu totul închipuirile, care sunt visările celor ce veghează, şi mai rele decât visările.

Mintea şi sufletul nostru, dacă primesc nălucirile şi gândurile ivite dormind şi îngăduie îndeplinirea visurilor noastre ca şi ziua, de ce să punem la îndoială că gândul nostru, fapta noastră nu ar fi o visare şi veghea noastră o adormire?"[110].

Pe de altă parte, găsim în *Eseuri* germenii a ceea ce psihanaliza freudiană va numi ulterior *împlinirea prin vis a dorinţelor refulate*, mai ales a celor legate de sex: „Iar tinereţea, mânată de închipuire atât se întărâtă, încât astâmpără în vis drăgăstoasele dorinţi"[111]. Montaigne insistă asupra rolului îndeplinit de vise, considerate interpreţi de încredere ai dorinţelor, ai înclinaţiilor noastre, dar susţine că numai anumite persoane, antrenate în acest scop, pot descifra simbolismul oniric.

Filosoful francez înlătură ideea conform căreia visele au putere divinatorie, considerând-o o practică învechită sau, mai bine zis, „vădită pildă a zgândăritoarei iscodiri ce stă în firea noastră, care stăruie să se îngrijească de trebile viitoare, ca şi când nu ar avea îndeajuns a face să mistuie pe cele de faţă"[112]. În acelaşi context, visele profetice îşi pierd întreaga lor semnificaţie, fiind asociate cu exagerarea puterii imaginaţiei visătorului.

René Descartes (1596 – 1650) respinge atât visele, cât şi experienţa senzorială ca surse de cunoaştere credibile. El a separat mintea de corp şi susţinea că numai prin intelect, ce operează în gândirea conştientă, se poate ajunge la adevăr.[113] Filosoful francez face apel la *„argumentul visului"* pentru a susţine că, dacă este dificil să spunem când cineva visează sau nu, atunci simţurile pe care le folosim pentru a deosebi realitatea de iluzie nu trebuie să fie de încredere. Prin urmare, orice stare, condiţie, care depinde de simţurile noastre ar trebui să fie examinată cu atenţie şi testată în mod riguros, pentru a stabili dacă ea este cu adevărat realitate. În plus, el a emis ipoteza existenţei unui demon rău, care prezintă

110 Michel de Montaigne*, Eseuri II*, traducere de Mariella Seulescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971, pp. 171 – 172
111 *Idem, Eseuri I,* p. 90
112 *Ibidem,* p. 36
113 Susan Parman, *Dream and Culture: An Anthropological Study of the Western Intellectual Tradition,* Praeger Publishers, New York, 1991, p. 87

o iluzie completă a unei lumi externe simţurilor, când, de fapt, o asemenea lume nu există.

Descartes tratează visele în legătură cu imaginaţia. În *Meditationes de Prima Philosophia (Meditaţiile filosofiei prime),* filosoful francez susţine că datele provenite de la simţuri şi imaginaţia sunt identice: visul pare a fi exact la fel ca şi percepţia senzorială. „Nu am crezut niciodată nimic ce aş simţi fiind treaz, pe care să nu fi putut crede la fel că uneori îl simt când dorm; şi cum nu cred că lucrurile pe care mi se pare că le simt când dorm provin de la vreun obiect dinafara mea, nu văd de ce trebuie să am această credinţă, mai degrabă cu privire la cele pe care mi se pare că le simt când sunt treaz"[114]. Gânditorul acordă un suport material formării viselor, afirmând că visul se constituie „în creier, pe când dorm"[115], dar, spre deosebire de gândurile din starea de trezire, viselor le lipseşte continuitatea, sunt fragmentare, deoarece „memoria noastră nu poate niciodată să lege şi să îmbine visele noastre, tot aşa cum obişnuieşte ea să îmbine cele ce ni se întâmplă când suntem treji"[116].

După critica extrem de dură pe care John Locke o face teoriei carteziene a ideilor înnăscute, în *Essay Concerning Human Understanding (Eseu asupra intelectului omenesc)* (1690), va veni rândul lui Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646 – 1716) să reechilibreze balanţa în favoarea filosofiei carteziene. El va elabora o lucrare al cărei titlu face trimitere directă la eseul lui Locke şi pe care o va numi *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain (Noi eseuri asupra intelectului uman),* redactată în franceză ca omagiu adus lui Descartes. În această lucrare, filosoful din Hanovra va căuta să reabiliteze rolul intelectului, demonstrând că experienţa sensibilă singură, prin sine, în afara intelectului, nu produce cunoştinţe. Dacă John Locke, în spiritul lui Aristotel, considera că *nimic nu este în intelect care să nu fi fost mai întâi în simţuri*, Leibniz va adăuga: *cu excepţia intelectului însuşi*. Se deschide astfel o idee teoretică extrem de incitantă, şi anume aceea a predispoziţiilor cunoaşterii. John Locke considera că a vorbi de cunoaştere în afara experienţei înseamnă să avem idei fiind inconştienţi, ceea ce, pentru el, era totalmente inacceptabil. Lansând ideea *predispoziţiilor cognitive* şi pregătind astfel terenul pentru teoria apriorismului kantian, Leibniz considera tocmai această realitate a spiritului preconştient, deci „a inconştiinţei", ca fiind reală. Predispoziţia leibniziană aparţine inconştientului, ea fiind *totdeauna mută*, aşa cum afirmă şi Freud. Pentru Leibniz, există predispoziţii înnăscute, al căror rol este de a regla actele noastre morale. Acestea îşi au originea într-un nivel diferit de acela al raţiunii conştiente, pe care, în *Noile eseuri,* el o numeşte *lumină naturală,* pe care o identifică cu universul predispoziţiilor, de-

[114] Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 70
[115] *Ibidem*, p. 80
[116] *Ibidem*

numit de filosoful din Hanovra prin sintagma *„lumea instinctelor"*: „Îmi imaginez, domnule, că sunteţi de acord cu mine cu privire la aceste instincte naturale, de dragul binelui, deşi aţi spune, poate, după cum aţi făcut-o cu privire la instinctul care ne face să căutăm fericirea, că aceste impresii nu sunt adevăruri înnăscute; eu am răspuns deja că orice sentiment este percepţia unui adevăr, şi că sentimentul natural ţine de adevărul înnăscut, dar adeseori confuz, aşa cum sunt experienţele simţurilor exterioare; astfel, putem deosebi *adevărurile înnăscute* de *lumina naturală (intelectul)* (care nu conţine nimic altceva decât ceea ce este cognoscibil în mod clar, distinct), aşa cum genul trebuie deosebit de specie, căci adevărurile înnăscute cuprind atât *instinctele,* cât şi *lumina naturală*"[117]. Câteva paragrafe mai departe, Leibniz afirmă: „Mă mir că abilul dumneavoastră prieten a confundat *a întuneca* cu *a şterge*, după cum se mai confundă în gruparea voastră *a nu fi* cu *a nu părea.* Ideile şi adevărurile înnăscute nu ar putea fi şterse, ci doar întunecate la toţi oamenii, datorită înclinaţiilor lor spre nevoile trupului"[118]. Filosoful german a realizat astfel prima formulare clară a ideii că există în suflet ceva despre care nu avem o cunoştinţă clară, precum universul predispoziţiilor, acel ceva ce va fi numit, mai târziu, *inconştient.*

Romantismul: descoperirea inconştientului

După secolul al XVII-lea, divinaţia ca funcţie principală a viselor nu a mai dominat discursul oniric în Occident. Odată cu mişcarea romantică din Germania, în onirologie a început să se dezvolte gradual ipoteza existenţei unui *inconştient* în psihicul omului, astfel că, spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, ideea că *inconştientul* era o expresie a Naturii a câştigat teren şi, în consecinţă, el a devenit sursa mistică a întregii imaginaţii şi creativităţi. Romanticii germani au exploatat, în mod magistral, substratul inconştientului, a cărui manifestare frapantă este visul, îndeosebi prin realizarea frecventă de analogii între imaginaţia creativă şi puterea visării. Ei investigau modalitatea prin care visele ar fi putut să le permită să evadeze de sub „tirania" simţurilor sau măcar de a reprezenta un mijloc de a transcende limitarea simţurilor.[119] Filosoful german Fr. W. J. Schelling (1775 – 1854) a susţinut eliberarea facultăţilor creative din constrângerea critică a raţiunii şi a introdus conceptul de *inconştient:* „Ceea ce este inconştient în mine este involuntar (…) activităţii conştiente, aşadar, acelei activităţi liber determinante pe care am dedus-o mai devreme, i se opune o activitate inconştientă, datorită căreia, în pofida

[117] G. W. Leibniz, *Noi eseuri asupra intelectului uman*, traducere de Alexandru Boboc, Mihaela Pop şi Delia Şerbănescu; note, comentarii şi anexe de Alexandru Boboc, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p. 56
[118] *Ibidem*, p. 60
[119] Christopher John Murray (editor), *Encyclopedia of the Romantic Era 1760 – 1850*, Taylor & Francis Books, New York, 2004, p. 290

manifestării celei mai neîngrădite a libertăţii apare cu totul involuntar şi, poate, chiar împotriva voinţei celui care acţionează, ceva ce el însuşi nu ar fi putut realiza niciodată prin propria voinţă"[120]. Din acest punct de vedere, tratatul său, *System des transzendentalen Idealismus (Sistemul idealismului transcendental),* publicat în 1800, poate fi considerat o prefigurare, o anticipare a *Interpretării viselor,* scrisă de Sigmund Freud un secol mai târziu.

În secolul al XIX-lea, creşte interesul pentru magie, superstiţii şi ştiinţele oculte. Influenţat de Anton Mesmer, filosoful şi medicul german Gotthilf Heinrich von Schubert (1780 – 1860) a publicat, în 1814, lucrarea *Die Symbolik des Traumes (Simbolismul viselor)*. În această lucrare, autorul realizează o analiză a inconştientului, prin care prefigurează viziunea freudiană asupra viselor. Von Schubert face diferenţa între limbajul pictural al viselor şi limbajul verbal al vieţii din starea de trezire, afirmând că visul reuneşte mai multe sensuri într-o singură imagine.[121] Această idee a fost preluată de psihanalistul vienez, care a folosit-o pentru a stabili una dintre principalele funcţii ale mecanismului de producere a visului, *condensarea*. Von Schubert argumenta că visele utilizează un limbaj universal al simbolurilor, care este comun oamenilor din întreaga lume, al oamenilor din trecut, ca şi al celor din prezent, idee preluată, de asemenea, de psihanaliza freudiană. El credea că, pe timpul nopţii, mintea umană poate percepe viziunile evenimentelor ce urmează să vină, dar că visele au, adesea, un caracter amoral şi demonic, deoarece aspectele neglijate şi reprimate ale personalităţii ies la suprafaţă în timpul somnului.

Friedrich Nietzsche – „predecesorul şi figura autoritară care l-a născut pe Freud"

Filosoful german Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) a anticipat multe dintre conceptele fundamentale ale psihanalizei freudiene, precum semnificaţia şi funcţia viselor, inconştientul sau sublimarea pulsiunilor. Pe de altă parte, Freud a negat întotdeauna faptul că filosofia gânditorului german ar fi avut vreo influenţă asupra ideilor sale. Cercetătorii contemporani au constatat însă contrariul (Lehrer[122], Parkes[123], Assoun[124], Jurist[125], Robert C. Solomon[126]), unii numindu-l pe Nietzsche

120 Fr. W. J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendental*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 275

121 Christopher John Murray (editor), *op. cit*., p. 293

122 Ronald Lehrer, *Nietzsche's Presence in Freud's Life and Thought. On the Origins of a Psychology of Dynamic Unconscious Mental Functioning,* State University of New York Press, Albany, 1995, pp. 75 – 85

123 Graham Parkes, *Composing the Soul: Reaches of Nietzsche's Psychology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 366

124 Paul-Laurent Assoun, *Freud and Nietzsche*, The Athlone Press, 2000, pp. 38 – 39

„predecesorul şi figura autoritară care l-a născut pe Freud”[127]. Psihiatrul american Irvin D. Yalom a scris o carte, ecranizată la scurt timp, în care susţine că excentricul filosof, care suferea de o adâncă depresie şi se afla în pragul sinuciderii în 1882, ar fi fost pacientul doctorului Josef Breuer, mentorul şi prietenul lui Freud. Scriitorul sprijină ideea că, de fapt, întemeietorul psihanalizei este Nietzsche, care a inventat tehnica psihanalizei şi i-a transmis-o lui Breuer. Acesta, la rândul său, i-a povestit-o lui Freud, care a creat, cu adevărat, conceptele de bază ale psihanalizei.[128] Foarte mulţi comentatori ai cărţii susţin însă că această relatare este una pur ficţională.

Cu mult înaintea lui Freud, Nietzsche introduce conceptul de *pulsiuni,* pe care le localizează în *inconştient,* dar recunoaşte că îi sunt necunoscute mecanismele de apariţie şi de manifestare a acestora: „Oricât de departe poate merge un om în autocunoaştere, nimic nu poate fi mai incomplet decât imaginea sa asupra totalităţii *pulsiunilor* sale care constituie fiinţa sa”[129]. În viziunea nietzscheană, fiinţa umană este caracterizată şi prin visele sale: „Nimic nu te evidenţiază mai bine decât visele tale! Conţinut, formă, durată, actor, spectator – în aceste comedii, voi sunteţi voi înşivă!”. Gânditorul german susţine că visele noastre exprimă gânduri, sentimente şi dorinţe personale, pe care nu le ştim sau nu le simţim precis când suntem treji. Prin urmare, omul nu trebuie să se ruşineze de visele sale, întrucât, neputându-le controla, el nu este responsabil de ele. Trebuie să conştientizeze însă că poate avea şi vise „abominabile”[130], precum dorinţele sexuale pentru părinţii săi. Plecând de aici, Freud a dezvoltat complexul lui Œdip.

Nietzsche corelează procesul visării cu mitologiile şi halucinaţiile omului primitiv: „În arderea pasiunii şi în fanteziile viselor şi nebuniei, un om redescoperă preistoria proprie şi a omenirii: *animalitatea* cu grimasele sălbatice; cu aceste ocazii, memoria sa merge suficient de înapoi, în timp ce condiţia sa civilizată evoluează dintr-o uitare a acestor experienţe primare sau mai bine zis dintr-o relaxare a memoriei”[131]. Ca şi Freud, filosoful german a descris două tipuri de procese mentale, unul care „leagă viaţa omului de raţiune şi conceptele ei” şi celălalt, corelat la

---

125 Elliot L. Jurist, *Beyond Hegel and Nietzsche: Philosophy, Culture, and Agency*, Massachusetts Institute of Technology Press, 2000, p. 214

126 Robert C. Solomon, *Living with Nietzsche: What the Great „Immoralist” Has to Teach Us*, Oxford University Press, 2003, p. 65

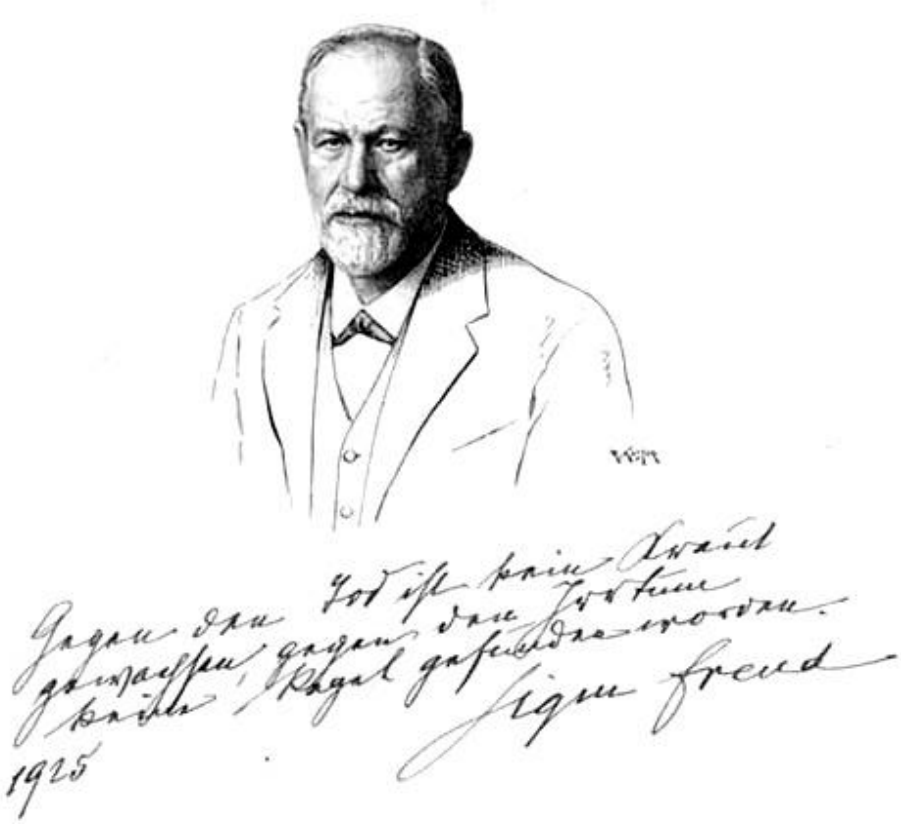
127 C. Heike Schotten, *Nietzsche's Revolution. Décadence, Politics, and Sexuality,* Palgrave Macmillan, New York, 2009, p. 191

128 Irvin D. Yalom, *When Nietzsche Wept*, Harper Perennial Modern Classics, New York, 2010

129 Friedrich Nietzsche, *Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality*, edited by Maudemarie Clark and Brian Leiter, translated by R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, 1997, pp. 74 – 75 https://archive.org/details/NietzscheDaybreak

130 *Ibidem,* pp. 78 – 79

131 *Ibidem*



ROBERT KASTOR
– Portretul lui Freud –
(cu o inscripţie scrisă de mâna lui Freud*: „Nu există leac împotriva morţii şi nici împotriva erorii nu s-a găsit vreo regulă.”*) (1925)

lumea miturilor, a artei şi visului, şi a arătat că oamenii manifestă dorinţa de a modela realitatea „într-o lume captivantă şi în întregime nouă, aşa cum este lumea viselor". Arta poate funcţiona ca o „sferă de mijloc" şi ca o „facultate medie", tranziţională între o „lume-metaforă" a impresiilor, mai primitivă, şi formele conceptelor abstracte.[132]

În viziunea lui Nietzsche, regăsită apoi în psihanaliza freudiană, imaginile camuflate din vise sunt rezultatul unui mecanism al visului, prin care sunt satisfăcute dorinţele inconştiente, reprimate, care, prin procesul visării, solicită o gratificare, o recompensă. El afirmă că pulsiunile umane doresc să fie gratificate, să fie active, să se exercite.[133] Dacă nu este satisfăcută, pulsiunea devine *însetată*, iar dacă aşteaptă prea mult recompensa, „se va veşteji ca o plantă fără ploaie". În cazul celor mai multe dintre pulsiuni, în special cele morale, visele vin însă *să compenseze,* până la un punct, pentru absenţa „hranei" din timpul zilei. Visele sunt numite „invenţii, care dau scop şi descărcare pulsiunilor noastre spre sensibilitate, umor, aventură sau spre dorinţa noastră pentru muzică" şi sunt definite ca „interpretări ale stimulilor nervoşi pe care îi primim în timp ce dormim, foarte liberi, arbitrare interpretări ale mişcărilor sângelui şi intestinelor, ale presiunii braţului şi ale cearşafului, ale sunetului făcut de clopotele bisericii (…) şi alte lucruri de acestea"[134]. În ceea ce priveşte limbajul viselor, Nietzsche afirmă că „visele noastre sunt… lanţuri de scene simbolice", ele operând conform „limbajului simbolic"[135], idee pe care, de asemenea, o regăsim printre conceptele psihanalitice freudiene din *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor).*

În plus, gânditorul german a intuit şi teoria dinamică a minţii, care a fost adoptată ulterior şi de Freud, conform căreia ar exista cuanta de energie mentală care poate fi inhibată sau reprimată, transferată de la un impuls la altul sau sublimată de la o formă instinctivă la alta spirituală. Sursa energiei instinctive era numită de Nietzsche ca *„das Es" (inconştientul)*[136]*,* un termen pe care l-a împrumutat şi psihanalistul vienez.

Interpretarea viselor în concepţia freudiană

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, în micul său *praxis* din Viena, Doctorul Sigmund Freud proiectează visele în lumina reflectoarelor analizei ştiinţifice, după ce constată că acestea jucau un rol important în investigarea şi tra-

132 Ronald Lehrer, *op. cit*., p. 89
133 Friedrich Nietzsche, *op. cit*., pp. 74 – 75
134 *Ibidem*
135 Ronald Lehrer, *op. cit*., p. 80
136 Anthony Stevens, *Private Myths: Dreams and Dreaming*, Hamish Hamilton, London, 1995, p. 32

tarea pacienţilor isterici şi nevrotici. El a constatat că pacienţii cu tulburări psihice camuflau anumite acţiuni sau gânduri care veneau în conflict cu regulile morale ale societăţii. Freud a încercat să înlăture conflictul existent în subconştientul acestor pacienţi şi a reuşit să identifice o metodă cu ajutorul căreia să-i poată trata.

Iniţial sub hipnoză, apoi în timpul asociaţiilor libere, Freud a constatat că pacienţii săi făceau referiri la visele lor, ceea ce le provoca alte asociaţii şi, astfel, se evidenţiau, de multe ori, alte conexiuni importante din experienţa trecutului. De asemenea, Freud a observat că halucinaţiile întâlnite la pacienţii psihotici erau foarte asemănătoare cu visele. A început atunci să analizeze visele pacienţilor săi pentru a găsi o cale de înţelegere a anumitor aspecte ale personalităţii, mai ales cele care au condus la probleme şi dezordini psihice. Pe de altă parte, Freud a fost întotdeauna un visător activ şi o mare parte din psihanaliza onirică a realizat-o pe propriile vise. Concluzia sa a fost că visele sunt expresia inconştientului şi că visele din timpul somnului, ca şi cele din timpul zilei exprimă, aproape întotdeauna, în formă simbolică, împliniri ale dorinţelor pe care societatea le dezaprobă[137], astfel că a interpretat multe dintre visele analizate ca fiind legate de instinctul sexual, deoarece el credea că sexul era dorinţa pe care societatea o stigmatiza cel mai mult.

În câteva luni de la începerea analizei viselor, el a decis să scrie o carte despre acest subiect. A avut nevoie de aproximativ doi ani pentru a aşterne pe hârtie *Die Traumdeutung (Interpretarea visului),* considerată de autor o adevărată *Opera Magna* a secolului al XX-lea, pe care a finalizat-o în septembrie 1897, şi în care vede visarea ca un fenomen generat intern şi legat de trecutul personal al visătorului.

Cartea a fost publicată spre sfârşitul anului, dar a fost lansată pe piaţă abia în 1900, în zorii unui nou secol. Deşi considerată o carte epocală, în primii ani de la apariţie nu a fost remarcată şi cu greu s-au vândut 600 de cópii.[138] Cu toate acestea, spre sfârşitul primului deceniu al secolului al XX-lea, activitatea de ansamblu a lui Freud a devenit mai bine cunoscută şi, în 1910, a fost tipărită a doua ediţie. Au urmat alte şase noi ediţii în timpul vieţii lui Freud, ultima în 1929. La fiecare nouă ediţie, autorul schimba doar foarte puţin din text, dar adăuga ilustraţii, elabora anumite idei şi adăuga câte ceva la porţiunile de simbolism. Cartea a devenit curând ceea ce acum numim un *bestseller,* fiind tradusă în numeroase alte limbi chiar din timpul vieţii autorului.

---

[137] În *Dicţionarul explicativ al limbii române*, visul, ca sens figurativ, reprezintă: o iluzie deşartă, gând, idee, aspiraţie irealizabilă, dorinţă arzătoare şi, de aceea, expresia *a-şi vedea visul cu ochii* înseamnă *a-şi (sau a i se) îndeplini cea mai arzătoare dorinţă, a-şi (sau a i se) realiza tot ce şi-a propus.*

[138] Luis A. Cordón, *Freud's World. An Encyclopedia of his life and times*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2012, p. 229

Deşi Freud a fost un scriitor prolific[139], *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor*) a rămas opera lui cea mai inedită. În ciuda primirii iniţiale reci, Freud însuşi a ştiut că a făcut o mare descoperire. Pe prima copertă a primei ediţii a cărţii, autorul a dorit să se adauge un motto: *„Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo" („Dacă nu-nduplec pe zeii din cer, răscula-voi tot iadul"),* preluat din *Eneida* lui Virgil[140], pentru a prefaţa cuprinsul lucrării, deoarece *Acheron* simbolizează Infernul psihic, inconştientul. Această lucrare conturează liniamentele specifice teoriei inconştientului. Freud a numit interpretarea viselor ca fiind „*via regia (drumul regal)* a descoperirii şi înţelegerii elementelor inconştiente din viaţa noastră psihică"[141], un drum de-a lungul căruia, însă, oricine poate călători pentru a descoperi adevărul acestor procese.

În *Die Traumdeutung*, Freud prezintă etapele elaborării visului şi încearcă să explice structura aparatului psihic. El a interpretat visele ca formaţiuni simbolice ce apar în mintea conştientă ca o încercare imaginativă de a împlini o dorinţă reprimată. Această lucrare este considerată a fi cel mai mare tratat în care se studiază, în detaliu, inconştientul uman, deoarece conţine componentele de bază ale teoriei şi practicii psihanalitice: natura erotică a viselor, complexul lui Œdip, libidoul etc. Freud şi-a dat seama că această *opera magna* este, cu adevărat, destul de mare, ceea ce poate constitui un impediment pentru cititori, şi atunci a pregătit un volum de mici dimensiuni, mai accesibil publicului larg. În 1901, publică lucrarea *Über den Traum (Despre vis),* ce reprezintă o introducere, mult mai facilă pentru lector, asupra teoriei interpretării viselor, devenită, astfel, o carte foarte populară. Ca şi în tratatul anterior, Freud discută şi aici despre semnificaţia viselor, mecanismele şi simbolismul lor, visele ca realizări ale dorinţelor neîmplinite etc. Analizând părerile înaintaşilor săi, fie ei filosofi sau medici, psihanalistul îşi construieşte un punct de vedere propriu, ce se dovedeşte revoluţionar: originea viselor se află în „adâncurile inconştientului"[142], ele reprezentând *„realizări voalate*

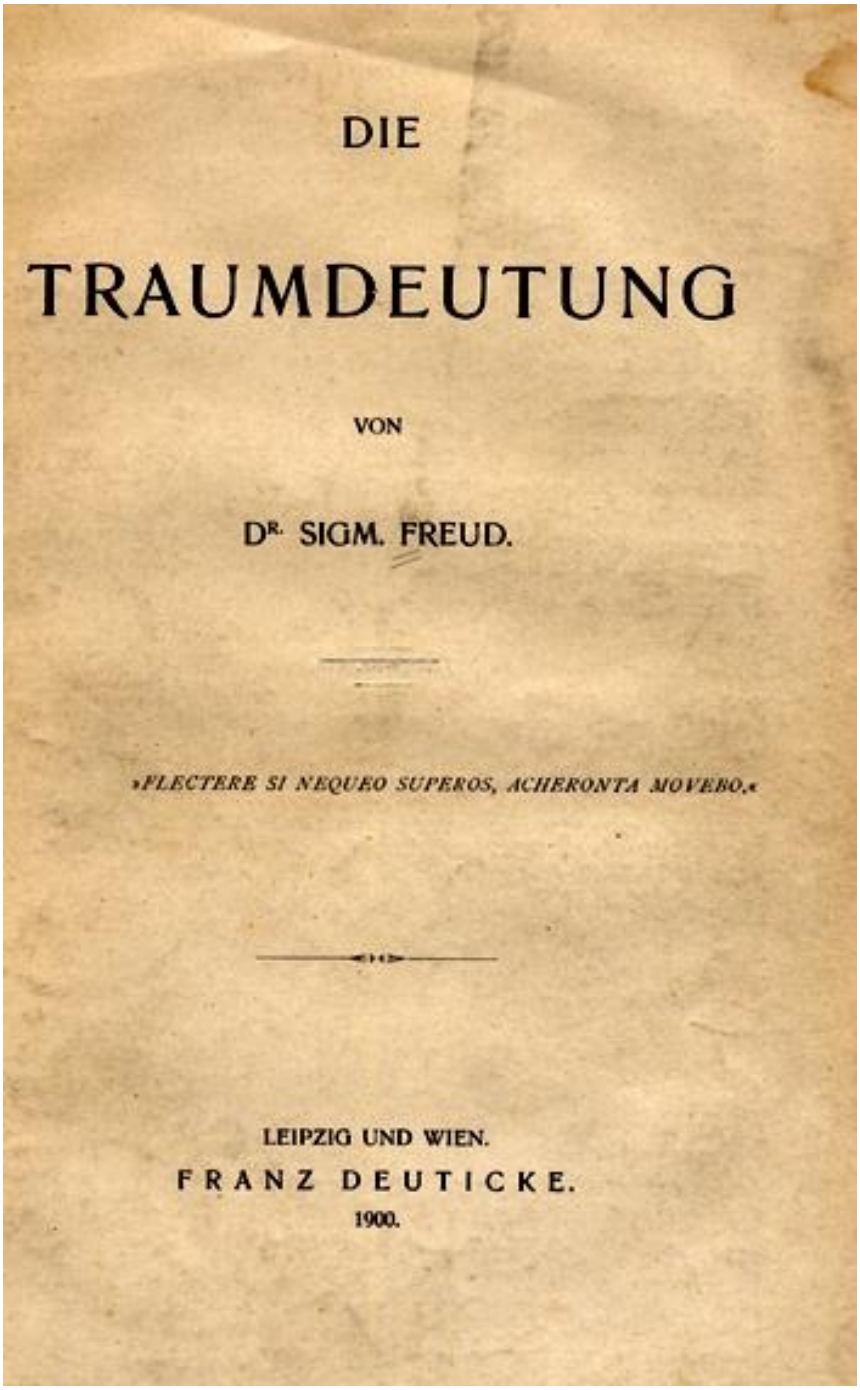
---

[139] Dintre lucrările mai importante, amintim: *Studien über Hysterie* (*Studii despre isterie*, 1893 – 1895), *Die Traumdeutung* (*Interpretarea viselor*, 1900), *Zur Psychopathologie des Alltagsleben* (*Psihopatologia vieţii inconştiente,* 1901), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (*Cuvântul de spirit şi raportul său cu inconştientul,* 1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (*Trei eseuri despre sexualitate*, 1905), *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva"* (*Amăgire şi vis în „Gradiva" lui Jensen*, 1907), *Totem und Tabu* (*Totem şi tabu*, 1913), *Zur Einführung des Narzißmus* (*Introducere despre Narcisism*, 1914), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (*Conferinţe despre Introducerea în psihoanaliză*, 1917), *Jenseits des Lustprinzips* (*Dincolo de principiul plăcerii*, 1920), *Das Ich und das Es* (*Ego şi Id*, 1923), *Dostojewski und die Vatertötung* (*Dostoievski şi paricidul*, 1928), *Das Unbehagen in der Kultur* (*Civilizaţia şi neajunsurile ei*, 1930), *Der Mann Moses und die monotheistische religion* (*Omul Moise şi religia monoteistă*, 1939).

[140] Virgil, *Eneida,* Cartea VII, rândul 311, traducere de George Coşbuc, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 246

[141] Sigmund Freud, *Interpretation of dreams (1900),* http://psychclassics.yorku.ca/Freud/Dreams/dreams.pdf

[142] Sigmund Freud, *Psihanaliza visului,* traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995, p. 26



SIGMUND FREUD
- ***Die Traumdeutung*** **(1900) -**

ale dorinţelor refulate"[143]. Abordând acest subiect în plină epocă puritană, Freud afirmă că, pentru a trăi într-o societate civilizată, oamenii au tendinţa de a-şi reprima impulsurile. Aceste impulsuri trebuie însă eliberate într-un anume fel şi atunci ele îşi găsesc drumul spre suprafaţă deghizându-se. Una dintre aceste camuflări, prin care impulsurile sunt eliberate, este visul. Pentru ca visul să se producă, este nevoie însă de „o circumstanţă insignifiantă a serii precedente"[144]. Conform lui Freud, visele au un conţinut atât latent, cât şi unul manifest, astfel că mecanismul visului constă în „procesul transformării visului latent în vis manifest". Conţinutul manifest este ceea ce visul pare să spună, este „visul, aşa cum îl găsesc eu în memoria mea". Conţinutul latent este ceea ce visul încearcă cu adevărat să spună, este „materialul ce-mi va fi furnizat mai târziu de analiza visului"[145]. Freud crede că inconştientul se exprimă printr-un limbaj simbolic ce îşi are originea în „neobişnuita capacitate de disimulare" a ideilor latente ale visului. Psihanalistul compară visul cu opera poetică, afirmând că imaginile ce ne apar în timpul somnului reprezintă, cel mai adesea, „un mijloc de expresie simbolic, ca al poetului care acumulează în opera sa comparaţii şi metafore". Acest limbaj simbolic este „o travestire care să le facă utilizabile reprezentării"[146], deoarece, prin vis, se manifestă „idei pe care conştiinţa mea le dezaprobă" şi, din acest motiv, ele pot fi reprimate de visător, dacă acestea i se prezintă „nemascate"[147].

Mecanismul visului este complex, întrucât implică mai multe fenomene, dintre care Freud menţionează: *condensarea* (procesul prin care cel care visează îşi ascunde sentimentele prin contractarea lor într-o imagine sau eveniment dintr-un vis scurt şi, de aceea, semnificaţia imageriei acestui vis poate să nu fie aparentă sau evidentă), *deplasarea* sau *transferarea* (ce apare atunci când dorinţa pentru un lucru sau o persoană este simbolizată prin ceva sau altcineva), care acţionează de multe ori conjugat[148], *remodelarea prin disimulare* sau *simbolizarea* (fenomenul prin care impulsurile reprimate ale celui ce visează sunt exprimate metaforic)[149], *unificarea*[150], urmată de *ordonare, raţionalizare* sau *revizie secundară* (ce reprezintă organizarea unui vis incoerent într-unul care este mai comprehensibil şi logic).[151]

---

143 *Ibidem*, p. 106
144 *Ibidem*, p. 35
145 *Ibidem,* pp. 35 – 36
146 *Ibidem,* pp. 73 – 74
147 *Ibidem*, p. 100
148 *Ibidem,* pp. 69 – 70
149 *Ibidem,* p. 73
150 *Ibidem,* p. 76
151 *Ibidem*, p. 88

Freud consideră că atunci când omul este treaz, impulsurile şi dorinţele îi sunt suprimate de un cenzor pe care îl va numi ulterior *„Super-Ego"*. Prin vise, omul este capabil să arunce o privire asupra inconştientului. Deoarece gardienii ce stau de pază sunt învinşi în starea de vis, inconştientul are oportunitatea de a acţiona şi de a exprima dorinţele ascunse. În straturile psihice care alimentează aceste idei, se regăsesc, frecvent, amintiri ale unor lucruri trăite, impresionante, a căror origine ajunge până în copilărie. Astfel, toate situaţiile ce ne sunt oferite de vise nu constituie altceva decât cópii, considerabil revăzute şi adăugite, ale câtorva astfel de amintiri impresionante.[152] Freud explică pe larg, în cartea sa, cum cenzura, ce acţionează în starea de trezire, nu lasă să treacă decât ceea ce i se pare convenabil şi respinge orice altceva. Produsele respinse de cenzură se găsesc atunci „în stare de refulare", dar, în anumite condiţii, şi anume în timpul somnului, apare o slăbire a cenzurii şi atunci cópiile impresiilor de peste zi reuşesc să se strecoare până la conştiinţă, dar numai dacă sunt deghizate „astfel încât să-şi piardă caracterul de rebut"[153]. În funcţie de engramele inconştientului, visul poate fi, uneori, deranjant, supărător, încât „cenzorul" intră în scenă şi traduce conţinutul perturbator într-o formă simbolică mai acceptabilă. În acest mod, somnul este protejat, dar apar aşa-numitele vise criptice, greu de descifrat.

Freud trăia într-o epocă puritană, în care sexualitatea era reprimată, dar el a adus în scenă ideea că orice reprezentări şi simboluri care apar în vise au o conotaţie sexuală: „nu există tendinţe care să fie mai refulate şi mai combătute de morală şi civilizaţie decât tendinţele sexuale"[154]. De exemplu, visele anxioase sunt văzute de psihanalistul vienez ca un semn al impulsurilor sexuale.

Pe baza analizelor amănunţite, efectuate asupra viselor pacienţilor săi şi, mai ales, asupra viselor proprii, Freud mărturiseşte că aproape toate visele adulţilor se reduc la dorinţele erotice refulate ale celui ce visează. El explică mai departe că deşi la prima vedere toate imaginile şi reprezentările din timpul somnului par să reprezinte idei ale gândirii conştiente ce trec în visul nocturn ca „rămăşiţe ale zilei", de fapt acestea nu ocupă decât roluri de figuranţi în satisfacerea dorinţelor erotice refulate.[155] Freud consideră însă că visul „nu oferă în conţinutul său manifest nicio urmă de sexualitate", deoarece ideile imaginilor sexuale sunt înlocuite în conţinutul visului de semne, aluzii sau orice altă formă de expresie indirectă.[156] Încercând să aducă un instrument valoros în interpretarea viselor, acesta

[152] *Ibidem,* p. 74
[153] *Ibidem,* p. 112
[154] *Ibidem,* p. 128
[155] *Ibidem,* p. 128
[156] *Ibidem,* p. 129

fiind, de fapt, punctul culminant al interesului numeroşilor săi cititori, Freud identifică simbolurile onirice prin care se traduc organele genitale. Conform teoriei sale, fiecare obiect ascuţit, alungit şi rigid (de exemplu: cuţit, puşcă, trunchiuri de arbori, bastoane etc.) reprezintă falusul, în timp ce orice cavitate sau receptacul (peşteră, tunel, dulap, cutie, castron, maşină, sobă etc.) înlocuiesc, în conţinutul visului, organul feminin.[157]

Freud crede că forţa motivaţională a visului se întemeiază pe împlinirea dorinţelor. Chestiuni ca puterea, lipsa de control sau dragostea neîmplinită se pot manifesta în vise ca un mod de a satisface aceste nevoi. Gândurile reprimate în timpul zilei îşi pot găsi o cale de a atinge împlinirea în visele cuiva. În *Die Traumdeutung,* poate cea mai briliantă lucrare a lui Freud, alături de ideea genială, conform căreia visele sunt expresii foarte mascate ale dorinţelor şi fricilor profund situate, psihanalistul subliniază şi faptul că acestea pot oferi şi o perspectivă impresionantă asupra personalităţii celui ce visează. El elaborează ideea că evenimentele mentale se deosebesc între ele pe baza accesibilităţii lor la conştiinţă. Astfel, Freud elaborează teoria „topografică" a minţii, în care există trei nivele:

a. Conştientul (das Bewusste) este conţinutul actual al conştiinţei, reprezentând tot ceea ce devine conştient pentru cineva, la un anumit moment.

b. Preconştientul (das Vorbewusste) reprezintă conţinutul psihic, ce este accesibil conştiinţei, dar care este inconştient la un moment dat, deşi nu este reprimat.

c. Inconştientul (das Unbewusste) reprezintă procesele psihice ce nu sunt accesibile conştiinţei noastre prin mijloace directe, dar existenţa lor trebuie dedusă prin examinarea breşelor ce pot apărea la nivelul conştiinţei, cum ar fi, de exemplu, visele. Inconştientul este dinamic, deoarece conţinutul său este blocat de conştiinţă prin represiune.

Plecând de la această teorie „topografică" a personalităţii, dezvoltată în *Interpretarea viselor*, Freud conturează ulterior teoria structurală a personalităţii, constituită tot pe trei nivele:

a. Inconştientul sau *Sinele*, centrat în jurul impulsurilor biologice inconştiente, necontrolate, mai ales cele sexuale.

b. Super-Ego sau *Supra-Eu*, cenzorul Sinelui, conştientul, ghidat de principiile morale;

c. Ego sau *Eu*, mediatorul dintre Inconştient şi Super-Ego.

Când Freud a introdus modelul structural al universului psihic, el a atribuit Super-Ego-ului influenţe limitate asupra viselor. Spre deosebire de Ego, care se

[157] *Ibidem*, p. 130

află în repaus în timpul somnului, conştiinţa este activă în vise şi devine cenzorul acestora.

Pentru evaluarea contribuţiei Super-Ego-ului la vise, Freud a postulat un tip separat de vise, pe care le-a numit *„vise de sus"*. În 1923, psihanalistul vienez publică *Remarci asupra teoriei şi practicii interpretării visului,* în care face distincţie, deşi nu prea netă, între *„visele de sus"* şi *„visele de jos"*. „*Visele de jos* sunt acelea care sunt provocate de puterea unei dorinţe inconştiente (reprimată) care a găsit un mijloc de a fi reprezentată în unele reziduuri ale zilei. Acestea trebuie văzute ca o invazie în starea de veghe a ceea ce este reprimat. *Visele de sus* apar atunci când gândurile sau intenţiile zilei anterioare au izbutit în timpul nopţii să obţină o întărire, o forţă, de la materialul reprimat care este debarasat din ego. Când se întâmplă acest lucru, de regulă, analiza desconsideră acest aliat inconştient şi urmează în a insera gândurile viselor latente în textura gândurilor din starea de veghe."[158]

Un alt psihanalist, de data aceasta, contemporan nouă, canadianul Dan Merkur, care a publicat cărţi şi articole despre inconştient şi care practică psihanaliza în cabinetul său privat din Toronto, nu acceptă divizarea viselor în vise ale Super-Ego-ului, numite *„vise de sus"* şi visele Sinelui, numite *„vise de jos",* aşa cum propune Freud. Merkur afirmă că fiecare vis este atât *vis de sus,* cât şi *vis de jos,* deoarece orice vis este „o condensare a unei dorinţe prezente cu una trecută". Gândurile visului latent au origine pre-conştientă în reziduurile zilei, în timp ce alegerea simbolismului visului are origine inconştientă. Fiecare dorinţă, fie ea prezentă sau trecută, are importanţa ei, astfel că, în unele vise, predomină componenta *de sus*, în altele, devine evidentă componenta *de jos*, dar în toate visele, există, invariabil, ambele componente[159] şi, prin urmare, psihanalistul trebuie să încerce să le identifice pe amândouă.

[158] Sigmund Freud, *Remarks on the Theory and Practice of Dream-Interpretation.* http://icpla.edu/wp-content/uploads/2012/10/Freud-S.-Remarks-Upon-the-Theory-and-Practice-1923.pdf

[159] Dan Merkur, *Unconscious Wisdom: A Superego Function in Dreams, Conscience, and Inspiration,* State University of New York Press, Albany, 2001, p. 20

Capitolul 4

Sub patronajul Aphroditei

Psihanaliza l-a condus pe Sigmund Freud spre decriptarea naturii sexuale, dar şi a celei agresive, ce sunt caracteristice fiinţei umane, acel cuplu devenit celebru dintre pulsiunile contrare *Eros – Thanatos,* în care cel ce le-a scos la iveală va intui, într-o manieră tulburătoare, fundamentul intim al energiei psihice.

Teoria psihanalitică a sexualităţii este, în mare măsură, rezultatul orelor petrecute de Freud la căpătâiul femeilor aflate în pragul nevrozelor. Încurajate şi înţelese, ele erau dispuse să-i mărturisească cele mai intime gânduri, izvorâte din inconştient. În pofida rezultatelor remarcabile ale noii metode terapeutice, psihanalistul vienez va considera însă că universul feminin este unul cu totul şi cu totul special, misterios de cele mai multe ori, inaccesibil în totalitate, şi de aceea îl va numi *continentul întunecat*. Analiza *asociaţiilor libere,* izvorâte în urma mărturisirilor pacientelor aşezate relaxat pe canapeaua din Berggasse nr. 19, corelată cu investigarea viselor, l-au condus pe părintele psihanalizei la înţelegerea aspectelor legate de centrarea dorinţelor pe nucleul sexual-agresiv al personalităţii individului. Nevrozele au început să fie considerate ca rezultat al refulărilor insuficiente, al acţiunii prea ferme pe care Supra-Eul sau, mai bine zis, conştiinţa morală, produs cultural în mare măsură, îl exercită permanent asupra abisului pulsional. Un Supra-Eu exagerat conduce spre auto-control, instaurând cenzura Eului şi declanşează nevroza. Nu sunt puţine exemplele în care persoane bâlbâite din cauza autocenzurii verbale ajung să se trateze prin terapia înjurăturilor sau a cântecelor tonifiante, în acest caz intrând în rol o agresivitate de protecţie.

Pentru Freud, conştiinţa morală, auto-observarea, formarea idealurilor sunt funcţiile principale ale Supra-Eului.[160] Părintele psihanalizei a înţeles natura inconştientă a complexelor născute din conflictul Eului cu exigenţele şi cerinţele, de cele mai multe ori capricioase, ale Supra-Eului.

[160] Jean Laplanche, J. – B. Pontalis, *op. cit.*, p. 423

BENIGNE GAGNEREAUX (1756 – 1795)

- Psyche trezită de Eros -

Sigmund Freud a descoperit că metoda asocierilor libere evoca, foarte adesea, amintiri ale traumelor psihice din copilărie, de obicei legate de sex. Pe baza acestui material clinic, el a publicat lucrarea *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Trei eseuri despre sexualitate)* (1905), asupra căreia s-a aplecat încă douăzeci de ani, pentru a o completa până la şlefuire cu datele noi pe care le descoperea în practica sa. Se consideră că, după *Interpretarea viselor*, această lucrare reprezintă o altă contribuţie importantă la înţelegerea fiinţei umane. Influenţa imediată a celor *Trei eseuri* a fost profundă, deoarece această lucrare a realizat o schimbare remarcabilă în modul în care oamenii au început să gândească sexualitatea.

În aceste studii, Freud extinde conceptul de *sexualitate* dincolo de uzanţa lui convenţională. Pentru psihanalistul vienez, sexualitatea devine primul impuls într-o mare parte dintre activităţile umane. Cele *Trei eseuri* se concentrează pe sexualitatea copilului, de la care mută, apoi, discuţia spre aberaţiile sexuale ale adulţilor, legate, însă, de evenimente sexuale anormale din timpul copilăriei. Teoriile psihanalitice asupra sexualităţii dezvoltate în această lucrare au fost preluate, dezvoltate şi cizelate de tot mai mulţi adepţi ai lui Freud, apărând chiar ceea ce se numea „o epidemie spirituală”[161].

Psihanalistul elveţian Carl Gustav Jung, urmaşul de drept al lui Sigmund Freud, rafinează conceptul de *sexualitate* şi consideră că acesta cuprinde, pe lângă funcţia sexuală, atât „fenomenele biologice care înconjoară funcţia sexuală *sensu stricto*, ca sarcina, naşterea, selecţia, apărarea puilor etc.”, dar şi „nenumărate fenomene psihologice” asociate, cum ar fi „rolul proeminent al fantasmei în pregătirea şi perfecţionarea funcţiei sexuale”. Prin urmare, subliniază Jung, sexualitatea trebuie „identificată cu aşa-zisul instinct al conservării speciei, care se opune, într-un anumit sens, instinctului de autoconservare” şi nu trebuie să avem în vedere numai „acele senzaţii şi funcţii fizice pe care obişnuim în mod normal să le desemnăm prin cuvântul *sexualitate*”[162]. Sexualitatea va începe, aşadar, să se contureze sub formă de concept teoretic, cu sensuri multiple, ce nu ţin numai de reproducere, ci şi de tot ceea ce reprezintă suportul energetic al vieţii, prin identificarea plăcerii ca barometru al vitalităţii.

Complexul lui Œdip

Provenit din latinescul *complexus*, termenul *complex* este participiul trecut al lui *complecti,* care trimite la acţiunea de *„a îngloba, a îmbrăţişa, a conţine”*. Freud a utilizat termenul încă din 1895 cu referinţă la *complexul lui Œdip* şi *complexul de*

[161] C. G. Jung, *Opere complete 4. Freud şi psihanaliza,* traducere de Daniela Ştefănescu, Cuvânt-înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2008, p. 143
[162] *Ibidem*, pp. 144 – 145

FREDERIC LEIGHTON (1830 – 1896)
- Electra la mormântul lui Agamemnon -

castrare. La rândul său, Jung va dezvolta ideea *complexului de tip Electra*. În psihanaliză, este vorba despre un sistem de reprezentări cu o încărcare afectivă puternică, dezvoltându-se la periferia conştiinţei clare şi ajungând să o domine.[163]

Prin *Complexul lui Œdip*[164], care împinge sexualitatea la vârste infantile, şcoala psihanalitică vieneză aduce în scenă un fapt pe care nimeni nu poate să-l accepte în regimul diurn al stării de veghe. Freud afirmă că prima formă de sexualitate este aceea pe care copilul o experimentează alături de mamă, iar prima agresivitate este aceea în raport cu tatăl, care îl răpeşte din micul Eden matern. Competiţia pentru dragostea mamei naşte primele imbolduri agresive şi de competiţie afectivă. Taţii ucişi în zorii mitologiei, cum ar fi Uranus sau Cronos, devin emblematici pentru complexul fiului în faţa tatălui tiran, devorator. Tatăl, ca arhetip, devine, pentru Freud, inseparabil de apariţia Supra-Eului. Dacă raportul cu acest arhetip este unul de natură torţionară, sadică sau totalitară, se naşte un întreg ciclu de reacţii ce conduc la inhibarea Eului, la refulări permanente, care îl transformă pe subiect într-un inadaptat. Mai grav, stresul provocat de Supra-Eu poate crea hormoni ai îngrăşării, cum este leptina, sau ai fericirii, cum este serotonina, creând mecanisme proprii declanşării unui comportament de tip sadomasochist, în care subiectul caută stresul tocmai pentru a fi fericit, chiar cu riscul îmbolnăvirii lui fatale prin obezitate şi distrugere psihică.

Freud corelează sexualitatea infantilă cu alimentaţia sugarului[165], care experimentează prima formă de fericire la sânul mamei, prin faptul că buzele şi gura au aceeaşi structură organică de suprafaţă ca şi organele genitale, respectiv sunt mucoase. Excitaţia la nivelul mucoaselor fiind mult mai sensibilă decât cea de la nivelul pielii, se creează premisele unei plăceri maxime de natură alimentar-sexuală. Poate că nu întâmplător, sexualitatea, în primele sale forme umane, debutează cu un sărut ce implică în procesul sexual tocmai buzele şi chiar limba, care, de fapt, sunt legate, în primul rând, de alimentaţie.

Alături de complexul lui Œdip, ce vizează conflictul cu tatăl, Carl Gustav Jung a intuit şi existenţa unui complex ce apare ca o consecinţă a respingerii mamei de către copilul ei şi pe care l-a numit *complexul Electrei*[166]. Fiică a lui Agamemnon, Electra este cea care trebuie să răzbune moartea tatălui asasinat prin concursul

---

163 Philippe Brenot (coordonator), *Dicţionar de sexualitate umană*, Prefaţă la ediţia în limba română de Bebe Mihăescu, Cuvânt înainte la ediţia în limba franceză de Philippe Brenot, traducere din limba franceză de Maria Elena Gorban, Raluca Hărmănescu, Alina Hucai, Graţiela Maftei, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2005, p. 142

164 *Ibidem,* pp. 194 – 196

165 Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* traducere, Studiu introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980

166 C. G. Jung, *op. cit.*, p. 197

propriei mame. Atunci când dragostea se împleteşte cu o ură de neîmpăcat faţă de mamă, arhetip fundamental al oricărei culturi, se creează o situaţie dintre cele mai tensionate, destructurantă pentru sufletul uman. *Complexul lui Œdip* şi *cel al Electrei* dezvăluie, în miezul lor, ambivalenţa unor stări afective.

Folosind date statistice, etologul englez Desmond Morris arăta un lucru greu de acceptat la prima vedere de simţul comun şi anume că, din punct de vedere al trăirii intensităţii orgasmului, „femela speciei noastre trebuie să aibă vârsta de douăzeci şi nouă de ani pentru a putea intra în rezonanţă intimă cu orgasmul unui mascul de cincisprezece ani. Pe de altă parte, frecvenţa cea mai ridicată a orgasmului la mascul este între cincisprezece şi treizeci de ani, şi apoi scade constant de la treizeci de ani până la bătrâneţe"[167].

Mitul lui Œdip este exemplul clasic ce ne prezintă predeterminarea unor acţiuni umane; el ne pune în contact cu fascinaţia oracolelor, în care se pot vizualiza marile portaluri ale inconştientului colectiv. Pentru grecii din epoca arhaică, destinul aparţinea, mai întâi, *moirelor,* ce vegheau predeterminările abisale ale fiinţei, apoi urmau zeii, principii comprehensibile ale zodiei civilizaţiei, şi abia în final conta acţiunea umană. *Complexul lui Œdip* ne trimite spre acele straturi abisale ale comportamentului patronate de nemuritoarele moire.

Tragica poveste a lui Œdip debutează prin căsătoria dintre Iocasta, care poate să aibă, ipotetic, cincisprezece ani, şi Laios, regele Tebei, care ar putea avea treizeci de ani. Oracolul din Delfi îi avertizează pe cei doi soţi, prin glasul Pythiei, că primul lor născut de sex bărbătesc îşi va ucide tatăl şi se va căsători cu propria-i mamă. Copilul nou-născut este îndepărtat din cetate, dar, cu toate eforturile de a anihila profeţia, el revine peste timp, împlinind-o. Dincolo de aspectul odios al incestului, care este, de fapt, rezultatul unei neînţelegeri, al unei fatale încurcături, mitul surprinde natura sexualităţii umane.

PRIMA SITUAŢIE:

IOCASTA* — relaţie sexuală de intensitate medie — *LAIOS

(adolescentă – 15 ani) ***(bărbat matur – 30 ani)***

Însemnele virginităţii, consecinţe ale foetalizării, sunt pierdute de adolescentă într-o manieră dureroasă. Iocasta trăieşte din plin drama dezvirginării, traumă pe care o depăşeşte însă după ce experimentează o emoţie şi mai violentă,

[167] Desmond Morris, *Maimuţa goală*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1991, p. 52

care este naşterea. La începutul relaţiei sexuale, ea are nevoie de un bărbat matur care să o iniţieze, fără să fie prea presant, care să poată fi, în acelaşi timp, un substitut al tatălui. Laios este deja iniţiat în sex şi are misiunea principală de a face dezvirginarea uşor de acceptat, netraumatizantă. El este în plină formă sexuală, dar deja apar primele semne ale unei pierderi de intensitate în ceea ce înseamnă trăirea erotică. Prin urmare, pe parcursul primilor ani de căsnicie, Laios împlineşte aşteptările Iocastei şi ei formează o pereche fericită.

A DOUA SITUAŢIE:

IOCASTA* → relaţie sexuală slabă ← *LAIOS

(femeie matură – 33 de ani) ***(bărbat matur – 48 de ani)***

↓

OEDIP

(adolescent – 18 ani)

Apare în scenă Œdip, cel alungat din cetate, în vârstă de optsprezece ani, vârstă considerată debutul trăirilor sexuale. El o descoperă pe Iocasta nu ca mamă, ci ca pe o femeie, în punctul culminant al trăirilor ei erotice. Laios, bărbatul matur de patruzeci şi opt de ani, nu mai trăia sexualitatea la cote maxime şi, astfel, el părăseşte scena, împingând tragedia în consecinţele ei cele mai cumplite, născute din incestul pe care natura noastră îl pregătea. Să fi fost preoţii de la Delfi cunoscători atât de buni ai naturii umane, încât să ştie că o căsătorie dintre o fată de cincisprezece ani şi un bărbat de treizeci de ani nu putea sfârşi decât tragic? Poate că este de preferat ca soţii să aibă aceeaşi vârstă, bunăoară să se căsătorească la douăzeci de ani, pentru a prinde cel puţin o perioadă când ritmul lor sexual să fie, cât de cât, în rezonanţă. Se pare că păstrăm în natura noastră amintiri dintr-o perioadă când incestul nu era atât de vinovat şi când detronarea masculului dominant se făcea într-o manieră mult mai dură şi mai radicală decât se practică acum.

Un alt complex, care, de această dată, scoate în evidenţă natura noastră culturală, este cel al haremului. S-a constatat că, după ce un bărbat se culcă cu o femeie, arareori o preferă, imediat, tot pe aceea. Mult mai stimulant din punct de vedere sexual i s-ar părea dacă pe uşă ar apărea o altă femeie. Este exact ceea ce se întâmplă în haremul sultanului, care are la dispoziţie mai multe femei pentru o noapte de amor. Sultanii însă nu aveau voie să se îndrăgostească, sexul fiind corelat mai mult cu datoria faţă de ţară. Ei aveau misiunea să obţină urmaşi de la

GUSTAVE MOREAU (1826 – 1898)
- Œdip şi Sfinxul -

cele mai frumoase tinere din toate colţurile imperiului. Iar ca o confirmare a complexului œdipian, singura femeie care îi era cu adevărat prietenă şi confidentă şi care avea, de altfel, o mare autoritate asupra sa, era propria-i mamă. Mama sultanului era, de fapt, personajul-cheie al tuturor intrigilor de curte. *Complexul sultanului* este depăşit însă de oamenii care reuşesc să aibă o relaţie psihologică afectivă, profundă, cu partenera de sex. Astfel, chiar dacă se vor simţi ispitiţi de alte femei din punct de vedere sexual, acei bărbaţi care s-au ataşat de o femeie şi în plan psihologic, prin îndrăgostire, vor dezvolta mecanisme profunde de inhibiţie, care le va bloca, realmente, tendinţa de a practica adulterul. Deşi complexul sultanului este real şi natural, el nu este mai puternic decât tendinţa, tot naturală şi ea în cazul omului, îndreptată spre relaţia monogamă.

Marea descoperire a psihanalizei, expusă de Freud în studiul *Angoasă în civilizaţie,* constă în faptul că omul a trecut de la o sexualitate practicată dorsal de către strămoşul său, la una ventrală[168], apărută ca o consecinţă a foetalizării[169].

Ca urmare a poziţiei fireşti în care se realizează actul sexual uman, partenerii stau *faţă în faţă.* Acest fapt a impus modificări anatomice importante care să contribuie la atracţia partenerilor. În primul rând, stimulii sexuali sunt situaţi pe partea din faţă a trupului. La femeie, fesele sunt mimate de sânii bombaţi, iar buzele, prin formă şi culoare, reacţionează în aceeaşi manieră precum labiile. La bărbat, lobii frontali, nasul şi bărbia sunt mai proeminente, părul se distribuie, la maturitatea sexuală, pe faţă şi pe piept. Dacă anatomia umană s-a modificat în direcţia foetalizării, atunci şi gusturile erotice s-au îndreptat în acest sens. Bunăoară, pentru a putea naşte un copil cu capul mult mai mare decât la celelalte primate, distanţa dintre şoldurile femeii s-a mărit, oferind imaginea unei talii mult mai mici în raport cu ele. Această modificare a constituit însă, automat, şi un stimul

[168] Sigmund Freud, *Opere I. Angoasă în civilizaţie*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 322

[169] Trăsături umane dobândite prin *foetalizare*: a. Poziţia centrală a găurii occipitale impune mersul biped; b. Ortognatismul (plasarea maxilarelor sub cutia craniană) dobândit prin dispariţia botului, a cărui consecinţă este posibilitatea apariţiei limbajului articulat şi a dezvoltării creierului; c. Subţierea firului de păr până la o aparentă dispariţie a acestuia; d. Dispariţia pigmentului din piele, păr şi ochi; e. Forma de scoică a lobului urechii; f. Persistenţa suturii craniene a permis creşterea în dimensiuni a creierului pe o perioadă mai îndelungată; g. Greutatea relativ mare a creierului, ce reflectă puterea de stocare a informaţiei, datorită căreia omul şi-a putut crea propria lui nişă de supravieţuire, specifică; h. Apariţia labiei majore la femeie, ce are drept consecinţă stimularea erotică; i. Conformaţia mâinii a permis abilităţile tehnice mereu în progres; j. Forma bazinului şi cea a piciorului au orientat fiinţa umană spre mersul biped; k. Poziţia orientată ventral a fantei genitale la femeie a avut consecinţe cu mari implicaţii asupra reproducerii, în special cuplarea partenerilor *faţă în faţă* în actul sexual; l. Prezenţa himenului şi ruperea lui dureroasă la primul act sexual al femeii implică o veritabilă cultură a virginităţii, ce amână debutul sexualităţii până la găsirea partenerului potrivit, capabil să ofere garanţia că va sta cât mai mult timp alături de parteneră în vederea creşterii şi educării progeniturilor; m. Şoldurile largi ale femeilor devin stimul sexual pentru bărbat.

erotic puternic pentru masculul pe cale de a deveni om, selectând cu predilecţie femelele care duc specia în direcţia impusă de „evoluţia pe verticală", cum numea Blaga[170] complexul proces al foetalizării. Această direcţie este confirmată şi de predilecţia pentru a identifica femeia incitantă din punct de vedere sexual cu aceea care are şoldurile largi, tenul alb şi părul blond, ştiindu-se că o consecinţă a foetalizării este şi lipsa pigmentului din păr şi piele.

În plan psihologic, apropierea feţelor în timpul actului sexual a condus la acceptarea reciprocă, la temperarea agresivităţii, care se manifestă, în primul rând, prin privire, şi la convertirea acesteia înspre semnale cu caracter sexual. Spre deosebire de oameni, poziţia dorsală de reproducere specifică animalelor le protejează pe acestea de privirea *ochi în ochi* şi înlătură eventuale reacţii agresive.

Datorită poziţiei ventrale a fantei genitale la femeie, de asemenea o consecinţă a foetalizării, coitul se realizează cu predilecţie în poziţia *faţă în faţă*, ceea ce provoacă o presare şi o frecare a clitorisului care determină ceva unic între celelalte specii de vieţuitoare şi anume orgasmul, fiind ceva similar cu plăcerea epuizantă a bărbatului în momentul ejaculării. Acest orgasm epuizează femeia şi are rolul ca, după actul sexual, aceasta să nu mai caute, imediat, un alt partener şi, mai important, să treacă la poziţia orizontală pentru refacere şi pentru a nu pierde sperma din vagin, care, altminteri, s-ar prelinge, din cauza atracţiei gravitaţionale, dacă s-ar ridica în poziţie bipedă. De aceea, expresia *a te culca cu cineva* echivalează cu *a face sex*. Acest lucru a şi impus ideea celor două morale: una valabilă ziua – patronată de raţiune – şi alta, noaptea – când raţiunea cedează în faţa afectivităţii. Starea de veghe şi visul, facilitat de *focul sexualizat* de care vorbeşte filosoful francez Gaston Bachelard[171], sunt două orizonturi complementare fiinţei umane. În descărcarea de energie a orgasmului feminin, regăsim, poate, tot o consecinţă a foetalizării, care nu a permis o diferenţiere prea categorică a sexelor.

În stadiul foetal, organele sexuale masculine şi cele feminine nu sunt bine diferenţiate; mai mult, există un moment al gestaţiei intrauterine în care ele sunt chiar identice. Clitorisul este, poate, cea mai importantă reminiscenţă foetală ce caracterizează organele genitale femeieşti. Ca o consecinţă a gradului mare de foetalizare, clitorisul este, de fapt, echivalentul penisului de la bărbat, deşi la dimensiuni mult mai mici. Din punct de vedere al psihanalizei freudiene, femeia suferă de un complex ciudat, cel al lipsei penisului sau „aşa-numitul complex al masculinităţii femeii" *(Männlichkeitskomplex des Weibes),* pe care speră să-l aibă şi ea, odată

[170] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Bucureşti, 1976, p. 120

[171] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului,* traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, f.a., pp. 70 – 85

şi odată, şi, prin aceasta, să devină asemenea bărbatului[172], considerat, prin tradiţie, cel puternic, cel ce conduce. În artă, tema androginului, a hermafroditului sau a îngerului asexuat a fost extrem de frecventă. Un artist precum Rubens a căutat să împingă diferenţele dintre sexe la maximum, dar alţi artişti, precum Leonardo, din contra, au încercat să apropie femininul de masculin până aproape de contopire. Otto Weininger, în celebra sa carte *Sex şi caracter,* face, poate, cea mai amplă descriere a deosebirilor şi apropierilor dintre masculin şi feminin, dar afirmă cu fermitate că „toate particularităţile sexului masculin se regăsesc la sexul feminin într-un stadiu mai slab de dezvoltare şi invers"[173] şi, prin urmare, orice fiinţă vie este „bisexuată"[174].

Poziţia verticală a fiinţei umane a făcut ca *mirosul,* în calitate de principal stimulator sexual în stadiul animal, să fie înlocuit cu *imaginea,* prin intermediul căreia se realizează o faţetă esenţială a sexualităţii umane – *îndrăgostirea*. Freud a intuit acest fapt atunci când spunea: „Zona erogenă care este poate cea mai îndepărtată de obiectul sexual, ochiul, ajunge să relaţioneze peţirea obiectului, de cele mai multe ori, în situaţia în care este încântat de acea calitate deosebită a excitaţiei, determinată de ceea ce numim frumuseţea obiectului sexual. Calităţile obiectului sexual le vom numi, de aceea, şi «vrajă». De acest stimul este, pe de o parte, deja legată plăcerea, iar pe de altă parte, o intensificare a excitaţiei sexuale ori o surescitare a plăcerii, cu efectele ei, acolo unde ea încă lipseşte"[175]. Simplele imagini cu caracter sexual ne declanşează toate reacţiile necesare copulaţiei. Situaţia rămâne extrem de dificilă în cazul orbilor, unde stimulii auditivi, tactili şi, de ce nu, olfactivi rămân principali.

Filosoful român Ioan Petru Culianu vede în îndrăgostire *o infecţie a aparatului fantastic.*[176] La fel cum un bolnav psihic are o idee sau o imagine fixă, îndrăgostitul este posedat de chipul persoanei iubite. El nu mai poate scăpa, imaginea ce i-a provocat maladia erotică îl consumă. *Cum o femeie atât de mare a intrat prin ochiul meu care este atât de mic?* rămâne întrebarea la care trebuie să răspundă orice magician care se doreşte un stăpân al *Erosului*. Cu cât sursa fantasmei este mai inaccesibilă, cu atât fantasma lucrează mai intens asupra nefericitului îndrăgostit, pe care, în unele cazuri de excepţie, îl poate împinge până la îmbolnăvire şi chiar moarte, mai ales în cazul celor predispuşi la melancolie. În literatură, acest tip de dragoste este

---

172 Sigmund Freud, *Consecinţe pe plan psihic ale diferenţierii anatomice a sexelor*, în *Opere III. Psihanaliză şi sexualitate,* traducere, eseu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 39

173 Otto Weininger, *Sex şi caracter*, Editura Anastasia, Bucureşti, 2002, p. 46

174 *Ibidem,* p. 49

175 Sigmund Freud, *Trei studii privind teoria sexualităţii*, în *Opere III. Psihanaliză şi sexualitate,* traducere, eseu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 132

176 Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484,* Editura Nemira, Bucureşti, 1994, p. 46

surprins, pentru prima dată, în romanele cavalereşti din sudul Franţei secolului al XIII-lea. *Romanul rozei*, ce descrie dragostea dintre Abélard şi Héloïse, este sugestiv din acest punct de vedere. Se poate adăuga şi legenda medievală ce povesteşte ciudata prietenie dintre Amis şi Amile. Imaginea, *fantasma,* a devenit, prin urmare, cheia erotismului uman.

Medicii ne spun că, la pubertate, fiinţa umană este înzestrată cu un anumit tip de transpiraţie, care vine de la glandele apocrine. „Aceste glande sudoripare se află tot în axilă, ca şi în jurul mameloanelor sau în locurile acoperite cu păr, precum scalpul sau regiunea genitală. Spre deosebire de glandele endocrine, care reglează temperatura corpului, glandele apocrine nu reacţionează la căldură, dar produc, totuşi, secreţie sudorală, ca răspuns la emoţii şi la hormoni. Deşi nu suntem siguri de ce funcţionează aşa cum funcţionează glandele apocrine, ele par a fi importante pentru atracţia sexuală – sau pentru repulsie, în unele cazuri. Se crede că ele sunt un fel de glande ale mirosului, care emit substanţe asemenea feromonilor, acele substanţe esenţiale pentru acceptarea împerecherii la animale"[177]. Transpiraţia determinată de glandele apocrine este un indicator al instinctului teritorial. Mai mult, ea funcţionează ca un „determinator" karmic prin faptul că are rolul de a respinge persoanele cu care nu trebuie să am de-a face în teritoriul propriu. Întregul organism pulsează permanent la întâlnirea cu celălalt, cu cel care se apropie de teritoriul meu vital. Glandele sudoripare se încadrează în acel prim limbaj de acceptare sau de respingere a intrusului. Este un limbaj care se dovedeşte, de cele mai multe ori, ocult şi pe care, oricât am încerca să-l înţelegem, tot ne scapă în a-l descifra în totalitate. Nici ambivalenţa, cu întregul său arsenal de complexe, de care amintea Freud, nici cele mai sofisticate teste psihologice nu vor lămuri în totalitate misterul afinităţilor şi al respingerilor afective.

În acest moment al discursului nostru, trebuie să vorbim şi despre funcţia estetic-vizuală a epilării, care a devenit, în prezent, o necesitate atât pentru femei, dar mai ales pentru bărbaţi, ceea ce apare ca o reîntoarcere a civilizaţiei la epoca Renaşterii, când trupul era prezentat nud şi în toată măreţia lui, ca la statuile lui Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), unde personajelor le lipseşte părul pubian şi toracal. Nu numai sculpturile, ci şi picturile Renaşterii adoptă acest ideal estetic. Acesta este un semnal clar al faptului că artiştii, dominaţi de funcţia erotică a imaginii, au vrut să elimine toate elementele ce ţin de sexualitatea odoriferă, pilozitatea axilară şi pubiană fiind locurile în care mirosurile corporale pot fi fixate şi transformate în stimuli de atracţie. În epoca contemporană, epilarea adolescenţilor şi a femeilor, în mod special, reflectă efortul constant de a orienta sexu-

[177] Joan Libmann-Smith, Jacqueline Nardi Egan, *Semnele trupului – Cum să afli de ce suferi fără să mergi la medic*, Editura Trei, Bucureşti, 2009, p. 332

alitatea în direcţia vizuală şi de a elimina, cât mai mult posibil, stimulii ce ar conduce spre reproducerea odoriferă, a cărei finalitate este reproducerea de tip dorsal.

Atracţia sexuală are la bază raţiuni estetice, respectiv ne îndrăgostim de ceea ce apreciem ca frumos, ca proporţional, ca normal. Câtă diferenţă există, bunăoară, între idealul estetic feminin al Evului Mediu, comparativ cu cel din Renaştere sau Baroc.

Din raţiuni ale reproducerii, există însă un super-prag al atracţiei, care constă în vizualizarea directă a organelor genitale ale partenerului de sex. La acest nivel nu mai contează stimulii estetici, organele genitale nu mai pot fi considerate frumoase sau urâte; ele sunt *dincolo de frumos şi urât*. Prezenţa lor dezvoltă o atracţie vizuală, dar care are aceeaşi natură, sută la sută instinctivă, ca şi atracţia odoriferă. Factorul estetic implică o construcţie mentală, psihologică, construieşte, întotdeauna, o poveste, pe când la nivelul vizualizării directe a organului genital, acest lucru nu mai este valabil. Această situaţie se poate înţelege cel mai bine prin diferenţa dintre un film de dragoste, prin intermediul căruia cineva poate urmări două ore o relaţie platonică ce se finalizează cu un sărut, şi un film pornografic, în care există o cascadă de acte sexuale, care nu au nicio legătură cu atracţia mentală dintre parteneri, nu au niciun dialog, nu pun accentul pe chipul personajelor, ci camera de filmat se îndreaptă direct spre organele genitale. În acel moment, esteticul a murit, iar dimensiunea absolut instinctivă, pulsională, iese la lumină.

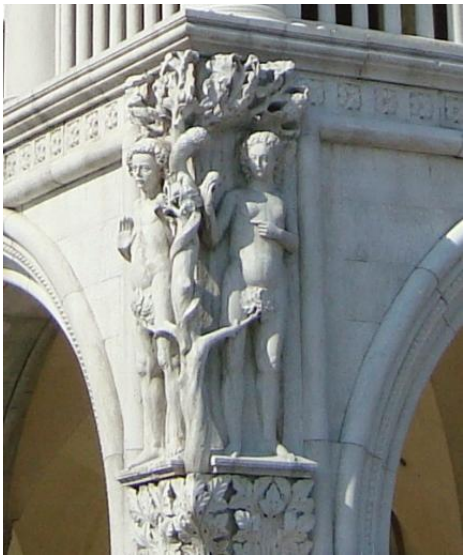
Camuflări duplicitare ale sexualităţii

Sexualitatea umană se caracterizează şi prin numeroase aspecte culturale, născute din dorinţa de a o camufla. La fel ca şi violenţa intraspecifică, propria-i sexualitate l-a adus pe om în stare de perplexitate. Sexualitatea umană, permanentă şi atât de intensă în receptarea plăcerii, a creat o veritabilă cultură, caracterizată prin *camuflări duplicitare*.

1. În primul rând, sexualitatea ţine de *intimitate*. Dacă poziţia verticală a deplasat organele de reproducere în faţă, la vedere, atunci a apărut şi prima vestimentaţie umană, cu rolul de a camufla sexualitatea extrem de intensă. Cunoaştem acest lucru din *Biblie,* din care aflăm că prima constatare a strămoşilor noştri, după păcatul cunoaşterii, a fost goliciunea corpului. Uneori însă, organele sexuale se protejează prin vestimentaţie în mod exagerat. Restricţiile sexuale variază de la cultură la cultură, dar, în toate cazurile, grija principală este aceeaşi: a preîntâmpina stimularea sexuală a străinilor şi a îngrădi interacţiunea sexuală în afara perechii-cuplu.[178] Civilizaţia, care a coincis cu aglomerarea oamenilor pe spaţii tot

[178] Desmond Morris, *op. cit.*, p. 73

Adam şi Eva **(secolul XIV)**
(Palatul Dogilor, Veneţia)
- idealul estetic medieval -



LEONARDO DA VINCI
Mona Lisa **(1452 – 1519)**
- frumuseţe renascentistă -

PETER PAUL RUBENS
Unirea pământului cu apa **(1577 – 1640)**
- frumuseţe şi corpolenţă barocă -

GUSTAVE COURBET
Originea lumii **(1819 – 1877)**
- „eternul" super-prag al atracţiei -

mai mici, a impus, totodată, felurite restricţii comportamentale, dar mai ales vestimentare, care au rolul de a ascunde sexualitatea, fără ca prin aceasta însă să o anihileze, ci doar de a o face compatibilă cu buna funcţionare a grupului uman tot mai numeros. Sutienele ascund sânii, dar, totodată, îi scot în evidenţă, corsetele conturează şoldurile, centurile de castitate împing protecţia partenerei până la aspecte ce ţin de patologic etc.

2. Un rol important în camuflarea sexualităţi îl deţin şi parfumurile. Se ştie că, la animale, femela este aceea care atrage masculul cu mirosul specific, pe care îl emană în perioada de rut. De aceea, probabil, femeile sunt cele mai mari consumatoare de parfumuri, de regulă cu esenţe florale, căci florile sunt formele prin care plantele atrag insectele pentru a realiza polenizarea. Sexualitatea plantelor se manifestă tocmai prin aceste parfumuri atât de plăcute şi pentru om, care se simte atras de ele.

Natura fundamentală a masculinităţii şi a feminităţii a fost cercetată de biologi, etologi, medici sau de filosofi. Geneticianul Richard Dawkins încearcă o definiţie de pe poziţiile propriei discipline: „Ca mamifere ce suntem noi vedem sexele definindu-se prin întregi sindroame de trăsături caracteristice – posesia unui penis, graviditatea, alăptatul prin intermediul unor glande speciale, secretoare de lapte, anumite însuşiri cromozomiale şi aşa mai departe. (...) Cu toate acestea, există o trăsătură fundamentală a sexelor, care poate fi utilizată pentru a eticheta masculii ca masculi şi femelele ca femele, în întreaga lume a plantelor şi a animalelor. Aceasta constă în faptul că celulele sexuale sau «gameţii bărbăteşti» sunt mult mai mici şi mai numeroşi decât gametul femeiesc”[179]. Celulele sexuale sunt unice printre celulele noastre, prin aceea că, în loc să conţină 46 de cromozomi, la fel ca toate celulele corpului uman, ele conţin numai 23. Aceasta este, firește, exact jumătatea lui 46 – număr potrivit pentru ca, atunci când fuzionează în fertilizarea sexuală, să creeze un nou individ.[180]

Natura biologică a omului, în pofida numeroaselor asemănări pe care le are cu animalele, îi trasează fiinţei umane *un comportament sexual special*. Omul este fiinţa care posedă o sexualitate permanentă, ce se însoţeşte de plăcere. Sexualitatea umană nu are în vedere doar reproducerea, ci are ca principal scop păstrarea legăturii cuplului în vederea creşterii şi educării progeniturilor. Timpul îndelungat în care se realizează maturizarea fiinţei umane impune din partea cuplului un comportament afectiv relativ stabil, care să-i permită să rămână unit un timp îndelungat. Astfel, din marea iubire a părinţilor, se naşte logosul de mai târziu al copiilor sau, am putea spune, iubirea este mama şi leagănul oricărei culturi.

---

[179] Richard Dawkins, *Gena egoistă,* Editura Tehnică, Bucureşti, 2006, p. 237
[180] *Ibidem,* p. 45

Pentru a beneficia de o dezvoltare psihică normală, copilul trebuie să aibă ca model atât pe mamă, cât şi pe tată. Sunt necesari trei ani, timp în care are loc cea mai mare dinamică de creştere a sistemului nervos, pentru a se construi universul afectivităţii, un veritabil prim limbaj, pe care *Homo sapiens* trebuie să-l înveţe. După încă patru ani, perioadă în care creierul creşte într-un ritm susţinut, se dobândesc rafinamentele limbajului articulat. În final, descoperirea sexualităţii şi integrarea în universul maturilor încheie acest lung proces evolutiv la vârsta de douăzeci şi patru de ani, când sistemul nervos a ajuns la desăvârşire.

Pentru a se păstra pe tot parcursul de zeci de ani armonia cuplului, natura a inventat câteva trucuri, dintre care cel mai important este plăcerea pe care o ataşăm actului sexual. În plus, femeia este receptivă la actul sexual pe tot parcursul anului. Mai mult, chiar şi în perioada de graviditate această receptivitate nu este întreruptă. *Masculul-om*, cum preferă să-l numească Desmond Morris, nu are niciun motiv să-şi abandoneze partenera.

Decizia de a forma un cuplu aparţine, prioritar, femelei şi nu poate fi luată decât atunci când s-a realizat o legătură mentală şi afectivă puternică între parteneri. Tot ca o consecinţă a foetalizării, numai femela-om posedă himen, acea membrană subţire care se află la nivelul orificiului vaginal şi care se rupe la primul contact sexual. Prezenţa himenului este un dat natural extrem de important, care vine să regleze debutul vieţii sexuale atunci când femela-om a întâlnit un partener care, din punct de vedere afectiv, îi poate asigura confortul pentru a lua decizia irevocabilă de a renunţa la feciorie.

Animalele teritoriale au mari probleme în a accepta pe cineva în propriul lor teritoriu aşa cum se întâmplă, spre exemplu, în cazul unor câini-masculi, cu grad mare de agresivitate, care nu se pot reproduce, pentru că nu acceptă nicio femelă în propriul lor padoc. În acest caz, pentru inseminare, câinele trebuie adus în padocul căţelei pregătite pentru actul reproducerii.

Deşi prezentă şi la animale, *curtarea* capătă la om o semnificaţie deosebită, rămânând proverbială formula *a face curte*. Femeia este cea care acceptă, în spaţiul său simbolic, bărbatul, după ce acesta *i-a făcut curte*. Penetrarea violentă a femeii, fără acceptul ei, devine viol şi se consideră un act condamnabil. Obiceiul păsărilor de a oferi o rămurică femelei din partea masculului, ceea ce s-ar traduce în: *Hai să facem un cuib împreună!*, se transformă în atât de clasicul obicei al masculului-om de a oferi flori iubitei în perioada când aceasta este curtată.

Formarea perechii este legată şi de faptul că omul a evoluat în direcţia unei specii caracterizate prin cooperare. Există animale cu predilecţie ierarhice, cum sunt primatele, sau mai mult teritoriale, precum prădătorii. Omul a trebuit să depăşească atât rivalităţile teritoriale, cât şi pe cele născute din lupta permanentă

pentru stabilirea ierarhiei în grup, devenind un animal care are ca prioritate *sentimentul de tovărăşie, de cooperare intraspecifică.* Cooperarea a avut ca efect o slăbire a competiţiei pentru teritoriu. Bărbatul dominant este recunoscut, în primul rând, pentru calităţile pe care le posedă în domeniul vânătorii. Pentru buna funcţionare a grupului, femeile trebuie distribuite echitabil tuturor bărbaţilor, ceea ce impune familia ca pereche monogamă. Este impresionant cum comportamentul sexual se organizează în aşa fel încât toate elementele lui să se coreleze cu activitatea omului: cooperarea la vânătoare sau la război, necesitatea educării copiilor pe termen lung, disponibilitatea permanentă a femeii pentru actul sexual, plăcerea actului sexual, pregătirea, prin lunga curtare, în vederea dezvirginării, modificări în ceea ce priveşte sensibilitatea pielii la atingere, marea expresivitate a feţei, precum şi formarea buzelor prin extinderea mucoasei, fiind în consonanţă sensibilă cu organele sexuale, ceea ce determină faptul ca sărutul să fie un echivalent non-reproductiv al actului sexual.

Formele practicilor sexuale

Desmond Morris, în *Zoomenirea,* încerca să ofere o listă formată din zece tipuri de sex în funcţie de factorul care îl motivează (tabelul nr. 1).

1. Raţiunea primă, care stă, de altfel, la baza sexualităţii fiinţelor vii, este *procrearea sau, mai bine zis, reproducerea,* dar aceasta nu se poate realiza decât prin actul sexual în urma căruia ovulul se întâlneşte cu spermatozoidul.

2. Reproducerea umană, implicând o perioadă destul de lungă pentru creşterea progeniturilor, are nevoie de un raport puternic, consolidat afectiv între partenerii reproductivi. *Sexul pentru formarea perechii* devine astfel, la un moment dat, extrem de important pentru descoperirea reciprocă a partenerilor, pentru acceptarea lor mutuală, pentru stabilirea ierarhiei în cadrul nou-createi perechi, pentru iertarea eventualelor deficienţe şi depăşirea lor prin asumare multiplă de roluri a unui partener etc.

3. Sexul pentru menţinerea perechii este la fel de important ca şi cel ce vizează formarea acesteia. Focul trebuie păstrat mereu viu; numai o flacără aprinsă permanent poate asigura continuitatea relaţiei. În acest sens, femeia a suferit modificări radicale. Ea a devenit receptivă sexual pe tot parcursul anului, inclusiv în perioada de graviditate, însoţindu-şi performanţele sexuale de plăcere. Cele trei tipuri de sex amintite au un rol fundamental în vederea asigurării reproducerii umane în ansamblul ei, care nu vizează doar reproducerea biologică a ADN-ului, ci şi pe aceea a comportamentelor culturale, a acelor *meme* de care amintea Richard Dawkins.

4. Dincolo de raţiunile strict reproductive, apar şi altele cu un caracter mai puţin sau chiar deloc reproductiv. În această categorie, Desmond Morris intro-

duce *sexul fiziologic*. Pur şi simplu trebuie să facem sex, suntem concepuţi pentru aşa ceva. În lipsa unui partener sau partenere, apare, ca formă de eşapare a acestor tensiuni de natură fiziologică, visul orgasmic, exemplul celebru fiind cel al Sfintei Tereza de Ávila imortalizată în marmură de Bernini. Sociobiologul britanic chiar se opreşte asupra relatării celebrei viziuni baroce în care îngerul din ceruri se apropie de Sfânta adormită: „În mâinile sale am văzut o suliţă lungă de aur şi la vârful fierului mi s-a părut că văd un grăunte de foc. Cu el, mi s-a părut că-mi străpunge inima de mai multe ori, pătrunzându-mi până în măruntaie. Când a scos-o, am crezut că mi le smulge odată cu ea şi m-a lăsat toată arzândă de o dragoste nesfârşită pentru Dumnezeu. Durerea a fost atât de vie că m-a făcut să scot mai multe gemete ascuţite; şi aşa de plăcută a fost dulceaţa pe care mi-a lăsat-o această durere adâncă, încât aş fi vrut să o păstrez în veci"[181]. Visul Sfintei Tereza de Ávila reflectă una dintre cele mai pure forme de sublimare a sexualităţii. Conţinutul erotic este transferat, păstrându-se însă, în mod paradoxal, stările fiziologice, spre un conţinut de natură puritană, cu încărcătură mistico-religioasă. O altă formă de manifestare a sexului fiziologic, blamată însă de această dată de tradiţia religioasă, este *onania* sau ceea ce, în limbaj profan, se denumeşte ca *masturbare*. Întâlnită şi la animalele captive, aceasta dovedeşte că sexul are o dimensiune instinctivă, fiziologică, ce nu este determinată numai de factori ce ţin de stimuli externi, ci şi de nevoi fiziologice interne.

5. Sexul explorator vizează caracterul neotenic al speciei noastre şi dorinţa ardentă de noutate. Acest tip de sex este cel care se face, în cea mai mare măsură, responsabil de apariţia unei culturi, în adevăratul sens al cuvântului, cu caracter sexual. Tratate, povestiri, romane, tablouri, filme, muzică, toate având caracter sexual, vin să compenseze această dorinţă năvalnică a omului spre noutate. *Sindromul haremului*, în care bărbatul este uşor de stimulat sexual prin apariţia unei noi partenere, reflectă tocmai această trăsătură a neofiliei umane. Poate că în ancestralitate, poligamia unui bărbat cu două sau mai multe femei, aşa cum există la musulmani, nu era un fenomen chiar accidental, ci unul ce reflecta mai din aproape natura noastră, în care bărbatul, abia la al doilea act sexual, rezonează cu orgasmul femeii. Aşadar, a doua femeie trebuia să fie diferită de prima pentru a stimula al doilea act sexual cu succes. Rolurile se puteau schimba, aşa cum se schimbă în haremul sultanului. Cea care intra prima nu era, neapărat, şi cea mai satisfăcută sexual; în schimb, ea era cea care avea cele mai mari şanse să devină mama viitorului Sultan. Prin urmare, este o compensaţie în toate. Favorita nu era şi cea care asigura reproducerea, ci doar plăcerea. Astfel, sultanul rezolva pro-

[181] Desmond Morris, *Zoomenirea*, Editura Art, Bucureşti, 2010, pp. 124 – 125

blema sexului de tip reproductiv cu cel de tip explorator, ce deschidea terenul spre cel de plăcere.

6. Sexul de plăcere este precum „gastronomia pentru cel ce se hrăneşte sau estetica pentru artist"[182]. În acest caz, nu mai există ideea noutăţii; ceea ce contează aici este reflexul unei plăceri ce nu poate fi oprită. Este precum un reflex condiţionat dezvoltat la nevinovatul câine pavlovian. Poate fi considerat, oarecum, reflex în care sexul este adulmecat doar pentru senzaţia inefabilă pe care o produce.

7. Sexul ocupaţional este legat de cel anterior şi vizează căutarea unei excitaţii intense într-un climat monoton ce conduce spre plictiseală.

8. Sexul calmant are rolul unei detensionări în cazul unor situaţii stresante, prin reorientarea energiilor psihice.

9. Sexul comercial este strict subordonat unei afaceri şi se măsoară în rating, ca în cazul chat-ului pe internet sau exhibiţionismul unor emisiuni TV, în care se promovează sexualitatea în direct.

10. Sexul de statut este cel mai apropiat de agresivitate şi de experimentarea diverselor forme de putere şi dominaţie. Aici se încadrează binecunoscutul don Juan sau celebrele curtezane care foloseau sexualitatea în vederea construirii unei poziţii sociale favorizante ce le ajuta să fie acceptate în înalta societate.

Tabelul nr. 1. ***Tipologia practicilor sexuale***

1. **Sexul pentru procreere** – asigură reproducerea propriu-zisă a speciei umane
2. **Sexul pentru formarea perechii** – contribuie la descoperirea compatibilităţii partenerilor în vederea formării familiei
3. **Sexul pentru menţinerea perechii** – se realizează în vederea asigurării continuităţii relaţiei între parteneri
4. **Sexul fiziologic** – este determinat de nevoi fiziologice
5. **Sexul explorator** – apare datorită nevoii de noutate a fiinţei umane
6. **Sexul de plăcere** – este căutat pentru senzaţia de plăcere pe care o produce
7. **Sexul ocupaţional** – apare în căutarea unei excitaţii intense în momente de plictiseală
8. **Sexul calmant** – se realizează pentru detensionare în situaţii stresante
9. **Sexul comercial** – apare din folosirea sexualităţii ca pe o afacere
10. **Sexul de statut** – apare ca o formă de putere şi dominaţie

[182] *Ibidem,* p. 133

Sexualitate şi dominaţie

În timpul rutului, masculul mamiferelor patrupede îşi etalează întreaga măreţie preluând, pentru scurt timp, o poziţie quasi-bipedă pentru a putea penetra organul sexual al femelei care preia poziţia dorsală. Se manifestă, astfel, o formă clară de dominaţie din partea masculului, ale cărui organe genitale sunt aşezate în partea frontală a corpului. În cazul omului, toate datele s-au schimbat odată cu modificarea suferită de femeie. Datorită foetalizării şi apropierii structurii sale genitale de cea masculină, femeia a suferit o conversie a organelor de reproducere spre partea ventrală. Reproducerea ei a devenit frontală. Măreţia bipedă şi etalarea frontală a organelor genitale a trebuit însă să le împartă, în egală măsură, cu bărbatul. În pofida faptului că a rămas mai minionă decât bărbatul, femeia a câştigat în inteligenţă şi se prezintă ca fiind mult mai foetalizată pentru a ajunge la aceeaşi poziţie frontală ca a bărbatului, cel care a întors ceasul foetalizării. Chiar şi orgasmul femeii este mult mai intens decât cel al bărbatului, chiar dacă se declanşează mai târziu. O nostalgie tardivă după poziţia preponderent dorsală a organelor genitale este faptul că femeia preferă tocurile înalte, care orientează fesele spre o poziţie ce simulează aşezarea dorsală a organelor genitale. Astfel, coapsele femeilor seamănă cu cele ale iepelor sau gazelelor, prin urmare ale unor animale care poartă copite. Aceste modificări fac ca femeia să intre într-o competiţie sexuală, un veritabil război sau luptă sexuală cu partenerul său. De cele mai multe ori, femeia preia controlul, domină şi îşi învinge categoric partenerul sexual care va rămâne cu sentimentul că lupta va continua până la epuizarea lui totală.

Prostituţia masculină nu a înregistrat niciodată succesele celei feminine tocmai pentru că nu poate fi atât de performantă. În schimb, cea feminină este un real succes, deoarece, în cele mai multe cazuri, doar forţa vitală a mai multor bărbaţi poate satisface înclinaţiile sexuale ale femeii. Monogamia are probleme mari din acest punct de vedere şi bărbaţii sunt salvaţi de faptul că numărul femeilor este, de regulă, mai mare. Sau, prin ajustări culturale, se construiesc circumcizii ale clitorisului sau se impun restricţii foarte dure vieţii femeilor, care sunt condamnate la izolare casnică. Desmond Morris indică şi altă soluţie mult mai gravă, descoperită la bărbaţii care acumulează frustrări repetate în raportul cu sexul opus. El nota: „Masculii cu complexe mai mari de inferioritate pot frecventa prostituate. Am menţionat deja alte funcţii ale acestei activităţi sexuale, însă creşterea de statut este probabil cea mai importantă. Proprietatea esenţială a acestei forme de Sex de Statut este aceea că femeia este degradată. După ce i-a dat o sumă modică de bani, masculul îi cere supunere sexuală. Faptul că el ştie că fata nu-i acceptă de bună voie avansurile, însă se supune oricum, poate chiar să-i spo-

rească acestuia impresia de putere asupra ei"[183]. Această putere obţinută prin constrângere de orice fel se găseşte la originea relaţiilor de tip sadic, în care neputinţa masculină trebuie să fie însoţită de suferinţa partenerei.

Aspectul cel mai provocator al sexualităţii umane constă în faptul că ea trebuie corelată cu agresivitatea. Sexualitatea are şi o funcţie de remotivare a agresivităţii, întrucât, atunci când este afişată ostentativ de femeie, ea domoleşte sau, mai bine zis, redirecţionează agresivitatea bărbatului aparent dominant. Poziţia de reproducere *faţă în faţă* face ca privirile partenerilor să se ciocnească, la propriu. În fapt, sexul seamănă foarte mult cu o luptă, bineînţeles neconştientizată între partenerii actului erotic. Dacă privirea nu ar putea fi convertită în acţiune sexuală sau de supunere, s-ar instala imediat agresivitatea, ce ar conduce la conflict. În acest sens, sexualitatea este, de fapt, o formă camuflată de luptă între bărbat şi femeie, o competiţie pentru dominaţie.

Prima societate, cea dintre bărbat şi femeie, a introdus şi prima ordine ierarhică, ce este strict legată de victoria sau înfrângerea partenerului pe câmpul de luptă al sexualităţii. Întotdeauna, doar unul dintre cei doi combatanţi învinge; fiind mai performant, el preia controlul sexualităţii. Atunci când rezultatul acestei lupte sexuale este indecis, apar acele iubiri imposibile, în care ambii parteneri se epuizează, uneori până la moarte, într-un efort supraomenesc al voinţei de putere şi dominaţie. De cele mai multe ori, în acest conflict sexual, femeia este aceea care învinge, devenind stăpâna primului teritoriu, casa, expulzând bărbatul în mediul ostil şi dur al exteriorului. Această superioritate feminină, născută din lupta cotidiană pe care bărbatul trebuie să o ducă cu femeia, a făcut să apară demonizarea acesteia, plasarea ei în universul fabulosului, al inaccesibilului, al tenebrosului, a tot ceea ce ţine de mister şi ocult.

Sexualitatea umană, cea mai performantă dintre cele întâlnite la celelalte vieţuitoare de pe Pământ, a condus omenirea la suprapopulare. Trăim epoca unei lumi suprapline, ce a făcut ca sexualitatea să devină, tot mai mult, una sterilă, ce şi-a rafinat la maximum mijloacele contraceptive. Idealul feminin post-modern, pe care trusturile media îl proclamă zilnic, este fie cel al prostituatei, fie cel al femeii devotate exclusiv realizării profesionale, încercând, astfel, să construiască imaginea femeii non-reproductive, care să devină însă un lider mult mai bun decât bărbatul, în politică, în business sau în alte câmpuri de acţiune.

S-a dovedit de-a lungul istoriei că atât bărbaţii, cât şi femeile pot fi lideri foarte buni. Iulius Cezar, Napoleon sau Churchill au intrat în istorie drept conducători de geniu. Dar, pe de altă parte, amazoanele din Antichitate sau reginele

[183] *Ibidem,* pp. 166 – 167

preotese conduceau comunitatea la fel de bine ca orice bărbat. În Evul Mediu, Jeanne d'Arc a fost un exemplu de *lider* militar de excepţie. Apoi, în Epoca Modernă, regina Elisabeth I a răsturnat toate prejudecăţile şi a creat o epocă ce-i poartă numele, tot astfel cum regina Victoria a întemeiat, la rândul ei, epoca victoriană.

Există însă, la nivel arhetipal, în inconştientul colectiv, engrame care fixează femininul în imaginea maternităţii. Zeiţa Isis sau Fecioara cu pruncul aduc în prim plan femeia ce se ocupă de creşterea copiilor şi de gospodărie. Feminitatea este corelată aproape întotdeauna cu Luna, cu ciclurile ei, cu fluxurile şi refluxurile acvatice; femininul aparţine umidului, nocturnului. Masculinitatea, la rândul ei, aparţine forţei, solarităţii. Bărbaţii sunt văzuţi ca mânuind unelte sau arme şi activând în afara mediului casnic. Aceste imagini arhetipale se reflectă şi în tradiţia numeroaselor popoare, unde femeii îi era rezervat spaţiul casnic; acolo era ea cu adevărat stăpână, îşi creştea copiii, desfăşura activităţi legate de prepararea hranei şi de gospodărie în general. Bărbaţii erau legaţi de activităţile exterioare, derulate în mediu deschis, ocupându-se îndeosebi de vânătoare. Femeilor le era mai greu să fie lideri, pentru că lor le era rezervat un mediu izolat, aşa-numitul gineceu cum îl numeau vechii greci; ele puteau să îi domine doar pe minori. Bărbaţii, în schimb, dezvoltau mai amplu relaţiile de cooperare, ce îşi aveau originea în perioadele de vânătoare asigurând, astfel, mai uşor, omogenitatea grupului.

Apariţia creştinismului a schimbat radical rolul femeii şi raportul acesteia cu bărbatul. Religia creştină a pus accentul pe sufletul omului, pe conştiinţă, unde nu există nicio diferenţă de esenţă între femeie şi bărbat. Sufletul femeii participă la mântuire la fel ca şi sufletul bărbatului, lucru confirmat de existenţa atât de multor sfinte: Sfânta Ana, Sfânta Maria, Sfânta Elena, Sfânta Parascheva etc. În acelaşi spirit, în Epoca Modernă, filosoful francez René Descartes avea să constate că omul este un *res cogitans* (în *Meditatio secunda*)[184], un lucru care gândeşte, iar faptul că el posedă un trup, care poate fi de femeie sau de bărbat, este un lucru oarecum exterior gândirii şi care nu îl afectează în chip determinant. Din perspectiva sistemului său dualist, în care esenţa fiinţei umane este natura cugetătoare, între femeie şi bărbat nu există niciun fel de diferenţă. Pentru a-şi testa teoria, Descartes a avut, printre discipoli, şi două femei, care erau menite să ajungă lideri: prinţesa Elisabeth de Bohemia şi regina Christina a Suediei.

De-a lungul timpului, au existat femei ce s-au dovedit a fi conducători excepţionali, dar numărul acestora este mult mai mic decât cel al bărbaţilor-conducători. Interesant este faptul că în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, numărul fe-

[184] René Descartes, *Méditations métaphysiques. Objections et réponses suivies de quatre lettres,* chronologie, présentation et bibliographie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, GF – Flammarion, Paris, 1992, p. 80

meilor care şi-au pus pecetea pe ştiinţă, politică şi filosofie a crescut din ce în ce mai mult, ceea ce dovedeşte că, în condiţiile sociale specifice unei lumi democratice şi libere, în care accesul la învăţătură este deschis ambelor sexe, acest lucru este posibil. Cu toate acestea, în unele domenii, cum este, de exemplu, în filosofie, numărul femeilor cu rol de lider de opinie este încă mai mic.

Filosofia reflectă împlinirea gândirii umane, iar Platon spunea că aceasta are ca finalitate politicul, *leadership*-ul. Atâta vreme cât nu există emanciparea femeii în plan filosofic, nu s-a împlinit timpul pentru ca ea să aibă un cadru în care să-şi dezvolte abilităţile de conducător ori poate că există un blocaj ce ţine de structuri atavice, ancestrale, care blochează, la un anumit moment, capacitatea femeii de a fi *lider*.

Poate că bărbatul este mai bun conducător, pentru că este mai rezistent, mai dur, poate face faţă situaţiilor de risc, poate gestiona situaţii violente, pe când femeia este fragilă şi trebuie protejată de situaţiile dure. Bărbatul are iniţiativă şi îşi asumă mai multe riscuri, dar femeia este mai prevăzătoare.

La animale se constată în modul cel mai clar că *leadership*-ul ţine de masculinitate; şeful este masculul ce domină femela şi pe alţi masculi mai slabi. La oameni însă, dominaţia se bazează şi pe afectivitate, pe un tip special de posesie fondată pe imagine, ce depinde, la rândul ei, de emoţii, de factori psihologici şi, de aceea, chiar şi femeia poate fi conducător, *lider*, dar numai în anumite circumstanţe.

Trebuie luată în considerare şi opinia lui Otto Weininger care, aşa cum am amintit anterior, în lucrarea sa *Sex şi caracter*, spune că este greu să facem o distincţie absolută între femeie şi bărbat, deoarece fiecare bărbat are o latură feminină şi fiecare femeie are şi o parte masculină. Plecând de la această afirmaţie, Freud a descoperit *„complexul femeii"* în sentimentul „penisului amputat". Observăm cum acest fapt se manifestă tot în istorie. Elisabeth I, pentru a deveni o regină de excepţie, şi-a exacerbat în mod voit latura ei masculină, inhibând-o pe aceea a feminităţii, şi a devenit un conducător mult mai bun decât un bărbat.

În cadrul civilizaţiei umane, construită pe cultură, individul dobândeşte bunul simţ şi raţiunea. Din acest punct de vedere, drumul spre *leadership* este deschis, în mod egal, femeilor şi bărbaţilor, dar doar cel care va şti să-şi folosească cel mai bine darurile divine, *bunul simţ* şi *raţiunea*, acela se va impune ca *lider* în comunitatea oamenilor.

*
* *

Primul păcat, prin care omul dobândeşte ieşirea din nevinovăţia iniţială, este faptul că el a muşcat din fructul oprit al cunoaşterii Binelui şi al Răului. Ce înseamnă însă aceasta de fapt? Omul a devenit capabil să-şi cunoască natura pulsională şi prima descoperire tulburătoare a fost aceea a sexualităţii, plasată la distanţă de actul reproducerii, fiind permanentă, stimulată vizual prin aportul imaginaţiei, explozivă şi însoţită de plăcere. Această descoperire aproape afrodiziacă a fost dublată de capacitatea raţională de a o putea controla, stăpâni şi chiar de a o inhiba. Filosoful german Max Scheler (1874 – 1928) a intuit perfect această capacitate a omului de a fi un ascet al vieţii, de a putea spune un NU hotărât pulsiunilor şi chiar instinctelor. De fapt, cum constată şi Freud, tocmai controlul instinctelor marchează intrarea noastră în era civilizaţiei. Mai era doar un pas şi omul putea fi asemenea Creatorului său. Aşa cum avea control asupra sufletului, omul trebuia să dobândească şi un control asupra trupului, să înveţe cum să respire, cum să-şi controleze ritmul cardiac, activitatea organelor interne, procesele ce ţin de metabolismul celular sau chiar să oprească îmbătrânirea, într-un cuvânt – să înveţe nemurirea. Acesta ar fi fost ultimul pas spre puterea absolută. Ştiinţa ar fi avut continuitate şi nu s-ar mai fi transmis, cum spune Kant, din decrepit în decrepit, nu ar mai fi existat pericolul luărilor de la început, al barbariei care şterge orice urmă de civilizaţie.[185] Nu ar mai fi existat ruine, abandonuri, eşecuri, ci doar o eternă continuitate a lucrării spre bine, un infinit crescendo al creaţiei. Omul şi-ar fi dublat, astfel, Demiurgul şi ar fi ajuns un zeu. În lipsa nemuririi, ne mulţumim să nu ne gândim la moarte.

[185] Immanuel Kant, *Antropologia din punct de vedere pragmatic*, Editura Antaios, Oradea, 2001, p. 266

Capitolul 5

Feţele lui Ares

Creaţia lui Sigmund Freud, cu întregul ei cortegiu imaginar, nu poate fi înţeleasă decât corelată cu destinul Vienei de la începutul secolului al XX-lea, perioadă în care Germania renunţa la ideea de a deveni europeană, impunând Europei să devină germană. A încercat, însă, să impună cu forţa propria-i civilizaţie (raţională, diurnă, a calculului şi a bunei încadrări în timp) – de care era mândră –, pierzând astfel războiul. Paradigma hegeliană a mesianismului german se prăbuşea în faţa realităţii crude. Civilizaţia germană, considerată, până atunci, superioară, şi-a descoperit limitele, atât teritoriale, cât şi psihologice. Celelalte popoare, apărătoare ale valorilor civilizaţiei, s-au opus teribilei armate germane, care îşi asumase datoria de a impune politica mondială ca pe un fel de misiune sacră, justificată de împlinirea *Spiritului lumii (Weltgeist)*, cum îl numise Hegel.

Agresivitatea ca pulsiune a morţii

Primul Război Mondial a orientat medicina către adevărata valoare a psihanalizei, deoarece, prin studierea nevrozelor de război, a fost recunoscută semnificaţia factorilor psihici în producerea perturbărilor nevrotice. Întemeietorul psihanalizei plasa substratul psihismului uman în câmpul instinctelor, energia psihică fiind *libido*-ul. Freud considera că sistemul asociativ, neocortexul, ar fi apărut ca un sistem de protecţie faţă de excitaţiile tot mai numeroase la care era supus organismul şi căruia psihismul primitiv îi putea face faţă cu greu. „S-ar putea ca senzaţia de neplăcere specifică durerii corporale să rezulte din faptul că mijlocul de protecţie a fost parţial distrus. În felul acesta, excitaţiile, care vin din respectiva regiune periferică, pătrund continuu spre aparatul psihic central, ca şi cum ar fi excitaţii provenind din interior. Cum reacţionează psihicul nostru la această pătrundere? El face apel la energia de investire pentru a crea, în regiunea unde a avut loc această pătrundere, cantitate de energie de investire de intensitate

corespunzătoare. Este creată astfel o „contra-investire" uriaşă, cu preţul sărăcirii tuturor celorlalte sisteme psihice, ceea ce duce la oprirea sau diminuarea pronunţată a celorlalte activităţi psihice… După părerea mea, nu trebuie să şovăim în încercarea de a concepe nevroza traumatică comună drept consecinţă a unei rupturi de mari proporţii la nivelul mijlocului de protecţie… datorată unei spaime şi a conştiinţei ameninţării vieţii"[186]. Rezumând această teorie, putem spune că, într-un stadiu de existenţă arhaic, exista o protecţie naturală, inconştientă, pentru stimulii veniţi din exterior. În urma unui stres foarte puternic în planul existenţei naturale, fie schimbări climatice sau o restrângere drastică a hranei etc., bariera de protecţie pentru stimulii exteriori a fost distrusă. Având acces liber la nivelul interiorităţii acelei fiinţe, care se încăpăţâna să reziste într-un mediu ostil, a fost creată o a doua barieră de protecţie, numită *raţiune* sau *conştiinţă,* în care reprezentările, memoria şi asociaţiile de idei au reuşit să-i asigure psihismului primitiv instrumentele prin care să facă faţă asaltului de elemente stresante din inconştient. O serie întreagă de pericole, mai mari sau mai mici, au fost catalogate, organizate într-o manieră coerentă prin descoperirea unor lanţuri cauzale ce făceau ca întreaga realitate fluidă să prindă coerenţă, sens şi semnificaţie. Raţiunea a stabilit, cât de curând, un întreg registru de lucruri care sunt permise şi care nu sunt permise.

Nevroza se instalează, ne spune Freud, atunci când şi cea de a doua barieră protectivă, reprezentată de conştiinţă sau raţiune, este distrusă sub presiunea unor stresuri ce vizează, în primul rând, ameninţarea vieţii subiectului. Astfel, se instalează accesele de panică sau, mai grav, conştiinţa începe să dea dovadă de exces semantic, lăsându-se furată de forţele delirante. Cum bine constata Edgar Morin, se ajunge la acea tulburătoare ecuaţie *sapiens – demens*. Cu cât cineva este mai sapienţial, adică mai inteligent, şi are imaginaţia mai amplă, cu atât există şi uriaşul pericol al amplificărilor, al exagerărilor, ce pot instrumenta excesul semantic, punând în rol forţele delirante.

Odată cu Primul Război Mondial, Sigmund Freud, în calitate de medic, a constatat manifestările agresivităţii umane şi a ajuns la înţelegerea existenţei *pulsiunii morţii (Todestrieb)*. El a folosit psihanaliza pentru a sonda partea întunecată a conştiinţei, sediu al urii, al agresivităţii, al instinctului de a ucide. Înainte de Primul Război Mondial, el nu realizase potenţialul agresiv al fiinţei umane, însă ulterior acestui moment istoric tragic, psihanalistul vienez publică studiul *Jenseits des Lustprinzips (Dincolo de principiul plăcerii)* (1920) inspirat de pacienţii săi – foşti soldaţi retraşi la vatră în urma unor traume craniene puternice pe câmpul de luptă. El observase la aceştia apariţia fenomenului de repetiţie a traumei şi anume

[186] Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii,* în *Opere,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, pp. 37 – 38

că, de multe ori, subiecţii aveau tendinţa de a reconstitui aceste experienţe traumatice. În plus, Freud însuşi trecuse printr-o mare dramă personală, pierzându-şi una dintre cele trei fiice, pe Sophie, în condiţiile tulburi de foamete şi tensiuni care au însoţit conflagraţia.

Cercetând *forţele active* ale materiei vii şi nu morfologia acesteia, Freud a făcut o descoperire uimitoare: există pulsiuni care tind spre moarte, iar altele, cele sexuale, care caută şi reuşesc să reînnoiască mereu viaţa[187]. Se pregăteşte astfel ideea prezenţei celor două pulsiuni fundamentale: *Eros* şi *Thanatos,* sexualitatea şi agresivitatea. În lucrarea *Dincolo de principiul plăcerii,* apare prima sa referinţă publicată la termenul *instinct al morţii*: „opoziţia dintre ego-ul sau instinctele morţii şi instinctele sexuale sau ale vieţii". În accepţia freudiană, pulsiunea morţii *(Todestrieb)* este pulsiunea spre moarte, spre auto-distrugere şi revenirea la anorganic: „ipoteza unui instinct de moarte, a cărui sarcină este de a duce viaţa organică înapoi în statusul neînsufleţit". Deducem de aici că: „scopul întregii vieţi este moartea". Freud ajunge la concluzia că oamenii au o dorinţă inconştientă de a muri şi că această dorinţă este, în mare parte, temperată de instinctele de viaţă.

Psihanalistul vienez se referea la „instinctul morţii" ca pulsiune, ca o forţă care nu este esenţială pentru viaţa unui organism (spre deosebire de un instinct autentic) şi care tinde să-l denatureze. Pulsiunea morţii se opune Erosului, tendinţei spre supravieţuire, spre propagare, spre sex şi alte impulsuri creative, producătoare de viaţă. Pulsiunea morţii este, uneori, menţionată ca *„Thanatos"* în gândirea post-freudiană, completând conceptul de *„Eros",* deşi acest termen nu se întâlneşte în scrierile freudiene. Folosirea termenilor *Eros* şi *Thanatos* accentuează caracterul de principii universale pe care îl capătă, în concepţia freudiană, cele două categorii de pulsiuni.[188] Cu amărăciune, psihanalistul vienez avea să recunoască însă că omul posedă o orientare irezistibilă spre moarte, spre distrugere.

În cei zece ani ce au urmat Războiului, când oamenii erau cu totul debusolaţi, sărăciţi, disperaţi, deoarece trecuseră prin molime care secerase sute de mii de vieţii, Freud a construit teoria raportului dintre *Eros* şi *Thanatos* pe fundamentele stabilite în studiul *Dincolo de principiul plăcerii* şi a aplicat noul său concept teoretic la dificultăţile civilizaţiei occidentale, elaborând lucrarea *Das Unbehagen in der Kultur (Angoasă în civilizaţie)* (1930). În această lucrare, el subliniază din nou existenţa a două pulsiuni: una „care tinde să conserve substanţa vie şi să o reunească în unităţi mereu mai mari" şi alta opusă, care tinde „să desfacă aceste unităţi şi să le reducă la starea lor cu totul primitivă, adică la starea anorganică".

---

[187] *Ibidem,* p. 53

[188] J. Laplanche, J. – B. Pontalis, *op. cit.*, p. 431

Statui antice ale luptătorilor greci
- Altes Museum Berlin -
(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu, Berlin, 2014)

Cele două pulsiuni sunt numite *Eros* şi *Moartea*[189], „iar acţiunea lor conjugată sau antagonică permite explicarea fenomenelor vieţii"[190].

Psihanalistul vienez consideră că natura umană este rezultatul luptei continue dintre *Eros* şi *Thanatos* şi extrapolează această idee şi la explicarea modului de organizare şi funcţionare a civilizaţiei, mai ales a celei occidentale. El vede civilizaţia ca pe un proces evolutiv, aflat sub acţiunea a două forţe antagonice: pe de o parte, acţiunea *Eros*-ului, care se străduieşte „să-i unească pe indivizii izolaţi, (…) familiile, triburile, popoarele sau naţiunile într-o vastă unitate: umanitatea ca atare" şi, pe de altă parte, forţa distructivă opusă, ce încearcă să dezintegreze unităţile biologice şi sociale.[191] Dezvoltarea umană şi a societăţii evoluează din această luptă dialectică dintre instinctul vieţii şi instinctul de distrugere, dintre *Eros* şi *Moarte.*

În *Angoasă în civilizaţie*, Freud se preocupă mai mult de pulsiunea morţii pe care o analizează extensiv. El consideră că această pulsiune constituie însăşi sursa *agresivităţii,* văzută ca „o dispoziţie instinctivă primitivă şi autonomă a fiinţei umane şi care (…) pentru civilizaţie, constituie obstacolul cel mai redutabil"[192]. Cercetările sale asupra acestei pulsiuni distructive l-au condus la stabilirea a două postulate:

1. energia creată de pulsiunea de moarte şi îndreptată spre individul însuşi duce la un comportament auto-distructiv: „instinctul morţii lucrează pe tăcute, în intimitatea fiinţei vii, la disoluţia acesteia". Efectul autodistructiv devine mult mai puternic atunci când există „o stopare a agresivităţii contra exteriorului", deoarece, în această situaţie, se întăreşte „tendinţa spre autodistrugere, tendinţă necontenit activă sub toate formele".

2. când această energie, creată de pulsiunea morţii, este îndreptată spre exterior, spre alţii, ea este exprimată ca agresiune şi violenţă: „o parte a acestui instinct se îndreaptă contra lumii exterioare şi devine manifestă sub forma pulsiunii agresive şi distructive; (…) individul nimicea în cazul acesta ceva exterior lui, viu sau nu, în loc de propria sa persoană"[193].

Freud susţine că pulsiunea morţii şi, respectiv, a agresivităţii reprezintă tendinţe intrinseci fiinţei umane, care nu pot fi eliminate, dar pot fi deturnate sau sublimate. Îndeosebi putem controla agresivitatea prin întărirea conştiinţei morale, a Supra-Eului, situaţie în care apare sentimentul de culpabilitate, din cauza căruia fiinţa umană dezvoltă angoasa în civilizaţie. Psihanalistul vienez oferă o descriere remarcabilă a instalării acestei instanţe superioare, adevărată agenţie de

[189] Numit ulterior, de psihanaliştii post-freudieni, *Thanatos.*
[190] Sigmund Freud, *Angoasă în civilizaţie*, în *Opere I*, traducere, cuvânt introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 339
[191] *Ibidem,* p. 342
[192] *Ibidem*
[193] *Ibidem,* pp. 339 – 340

supraveghere, denumită Supra-Eu, care determină apariţia unui sentiment de nelinişte, de culpabilitate, inerent vieţii civilizate: „Civilizaţia domină deci periculoasa ardoare agresivă a individului, slăbindu-l, dezarmându-l, punându-l sub supraveghere prin intermediul unei instanţe în el însuşi, asemenea unei garnizoane instalate într-un oraş cucerit”[194].

Thanatos scoate la lumină forţele cele mai profunde, cele mai adânci ale naturii noastre, uriaşul potenţial al *agresivităţii* omului, *fiinţă singulară care se ucide intraspecific*. Când viaţa, care este iubire, reproducere, multiplicare, ajunge la limitele ei, se trezeşte setea originii, a anorganicului, a stării iniţiale, a punctului de unde s-a pornit, la fel ca la plante, unde, după ce floarea cea mai frumoasă a apărut, ea trebuie să dispară, lăsând sămânţa în pământ pentru un nou ciclu vital. Freud a fost profund tulburat de această descoperire, mai ales că, până atunci, nici măcar nu o intuise, dezvoltând numai o teorie a *libido*-ului, a *Eros*-ului. *Eros*-ul îşi are limitele sale în *Thanatos,* viaţa tinde spre moarte şi invers, anorganicul creează organicul, care se întoarce în anorganic. Această ciclicitate este consemnată ca un tipar la nivelul inconştientului cel mai profund. Prin efortul de sublimare în artă, religie, psihologie sau filosofie, conştientul vrea să-şi refuleze aceste instincte întunecate, reconvertindu-le în creaţii pe care le consideră nemuritoare, dar nemurirea lor este absolut himerică; ea nu are decât rolul de a tempera angoasa marii descoperiri: orice formă de viaţă este drumul sigur spre epuizare, entropie, colaps. Eternitatea nu se găseşte în această lume. Viaţa spiritului, realitatea sufletească, este şi ea supusă metamorfozelor.

Forme ale agresivităţii

În ultimele două decenii, ce reprezintă, totodată, şi începutul mileniului al III-lea, agresivitatea a devenit una dintre cele mai tulburătoare probleme ale omenirii. Zilnic, televiziunea, radio-ul, internet-ul şi ziarele ne atenţionează despre creşterea vertiginoasă a violenţei în întreaga lume, exprimată prin acte de terorism, războaie sau crime realizate cu mare cruzime. Violenţa este un subiect extensiv abordat din numeroase puncte de vedere. Dicţionarele o definesc ca „orice atac fizic de mare intensitate asupra unei fiinţe umane, realizat cu intenţia de a-i face rău, de a-i provoca durere sau suferinţă, sau chiar de a o omorî. Atacuri similare asupra altor fiinţe vii sau asupra unor categorii de lucruri, ce constituie proprietatea privată a unei persoane sunt considerate, de asemenea, acte de violenţă”[195]. Violenţa este manifestarea cea mai crudă a agresivităţii. Aceasta din urmă este definită ca „o ac-

[194] *Ibidem,* pp. 344 – 345

[195] William Outhwaite (editor), *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought,* second edition, Blackwell Publishing, 2003, p. 725

ţiune vătămătoare, o activitate mentală ofensivă sau ca o atitudine ostilă faţă de ceilalţi sau chiar faţă de persoana însăşi, dar fără a determina efectele atât de distructive ale violenţei"[196].

Fenomenul *agresivităţii* se referă la o mare varietate de acte, are multe cauze şi este greu de prezis şi de controlat. Agresivitatea este o trăsătură comportamentală intim legată de natura noastră, ce variază de la atacul fizic la cel verbal, toate formele fiind direcţionate spre un obiect sau spre o persoană, inclusiv propria persoană, cu intenţia de a răni sau leza ţinta. Aşa cum există o tipologie şi o motivaţie a sexului, există şi una aferentă agresivităţii pe care o prezentăm în tabelul nr. 2.

Tabelul nr. 2. ***Tipologia agresivităţii***

1.	**Agresivitatea teritorială şi ierarhică** – apare în stabilirea unei ierarhii într-un grup şi delimitarea unui teritoriu vital al comunităţii.
2.	**Agresivitatea compensatorie** – apare la persoanele care devin agresive pentru a compensa o inhibiţie (bâlbâiţii devin cursivi în vorbire când înjură).
3.	**Agresivitatea în vederea menţinerii coeziunii şi coerenţei grupului** – se exprimă prin glume îndreptate împotriva celor din afara grupului agresiv.
4.	**Agresivitatea fiziologică** – caracteristică fiecărei fiinţe şi mai ales omului, fiind necesară pentru apărare şi atac. Există mecanisme agresive care trebuie obligatoriu folosite, pentru că altfel se întorc împotriva noastră, ducând la depresie şi chiar la sinucidere. De aceea, omul modern preferă să meargă la sala de sport, pentru a-şi consuma această energie.
5.	**Agresivitatea pentru asigurarea hranei** – este una dintre cele mai vechi forme de agresivitate, moştenită din stadiul preuman de existenţă, odată cu descoperirea vânătorii mamiferelor mari.
6.	**Agresivitatea de plăcere** – este extrem de frecventă şi se manifestă în cluburile de luptă, unde oamenii vin, contra cost, pentru a-şi satisface instinctele agresive.
7.	**Agresivitatea ocupaţională** – înlocuieşte, de multe ori, plictiseala ce poate conduce spre colapsarea psihicului unui subiect. Ea are rolul de a excita anumite energii latente.
8.	**Agresivitatea de calmare** – reprezintă cea mai uşoară formă de detensionare psihică şi se realizează prin eliberarea energiilor agresive.

[196] Celia Harding (editor), *Aggression and destructiveness: psychoanalytic perspectives*, Routledge, 2006, USA, pp. 3 – 4

9.	**Agresivitatea comercială** – este agresivitatea care poate fi cumpărată pe bani, în vederea apărării unor teritorii (de exemplu: gărzile de corp, firmele de pază şi protecţie).
10.	**Agresivitatea de statut** – este orientată spre realizarea unei poziţii ierarhice de dominaţie, care să asigure subiectului participarea la fenomenele de putere (de exemplu: lupta pentru recunoaşterea unei poziţii ierarhice, acumularea unor bogăţii sau cucerirea unor teritorii).

Acest sinopsis trebuie înţeles în consonanţă cu cel al tipurilor de sexualitate. Paralelismul celor două tabele arată strânsa legătură dintre sexualitate şi agresivitate, punând în evidenţă structura energetică comună a raportului *Eros/Thanatos,* despre care vorbeşte Freud.

După cum am arătat deja, psihanaliştii freudieni consideră agresivitatea a fi o pulsiune ce implică un comportament apropiat de cel instinctual, dar cu o puternică încărcătură culturală. Corelată cu *Thanatos*, instinctul morţii şi al destrucţiei, pulsiunea agresivă îşi găseşte expresia într-un comportament ce intenţionează să lezeze oamenii sau să-i distrugă, să-i umilească sau să-i constrângă.[197]

Teoriile sociologice apreciază că agresivitatea se află în strânsă relaţie cu aspectele ce ţin de relaţiile dintre diferite categorii şi clase sociale sau dintre cele două sexe. Albert Bandura a emis, în 1965, teoria învăţării sociale, conform căreia indivizii dobândesc comportamente sociale prin experienţă directă şi indirectă, prin intermediul observării modelelor. Agresivitatea învăţată este un comportament uman direcţionat spre obţinerea unor scopuri particulare sau recompense, prin observarea şi imitarea unor alte comportamente ale modelelor lor.[198] Cea mai recunoscută abordare a agresivităţii umane este considerată ipoteza „frustrare – agresivitate", dezvoltată în anii 1940 de John Dollard. Conform acestei ipoteze, mişcările sociale apar din cauza frustrării, care conduce la un comportament agresiv colectiv. Frustrarea se originează în situaţiile în care scopurile unei persoane sau ale unei colectivităţi sunt blocate, ceea ce duce la o stare neplăcută, atât emoţională, cât şi fizică, exteriorizată prin comportament agresiv.[199]

Viaţa modernă, în marile oraşe hipercivilizate, implică o inhibiţie brutală a tuturor supapelor ce ar elibera surplusul de energie agresiv-violentă. Frustrările omului contemporan, care a încetat să mai fie un vânător în câmp deschis, sunt considerabile, iar refugiul în muncă, alcool, medicamente, în special analgezice,

[197] Jean LaPlanche, J. – B. Pontalis, *op. cit.,* p. 34
[198] Russell G. Geen, Edward I. Donnerstein, *Human aggression: theories, research, and implications for social policy,* Academic Press, USA, 1998, p. 177
[199] *** *Dictionary of sociology*, TATA, McGraw-Hill, New Delhi, 2009, p. F-9

droguri sau substituirea realului cu proiecţiile cinematografice violente nu sunt suficiente pentru a anestezia şi inhiba aceste porniri moştenite, probabil, genetic. Chiar atunci când comportamentul uman se va încadra în standardele tolerabile ale vieţii urbane, bolile cardio-vasculare, diabetul, cancerul pe bază de stres nu vor întârzia să macine aceste organisme formate pentru a reacţiona, la anumiţi stimuli, în mod violent.

Capitolul 6

Imperiul lui Zeus sau nişa de putere

P*uterea* este cea mai rafinată formă de manifestare a agresivităţii, este expresia împlinirii acestui instinct. Puterea este o instanţă culturală în sine, pe care toţi şi-o doresc, deoarece ea reprezintă cadrul ce permite agresivităţii să se manifeste, legitimând-o în acelaşi timp.

Studiul teoriilor indigene ale puterii arată că aceasta este legată de o forţă impersonală, care se manifestă prin intermediul *liderilor*. Este ca un fel de posedare culturală sau, poate mai corect, de participare la o energie cosmică ordonatoare a lumii sociale. Etologul şi sociologul francez Georges Balandier (1920 –), colaborator al *Centre d'études africaines*, a identificat patru teorii politice, pe baza cărora se conduc triburile din Africa, aflate încă în stadii primitive de organizare. Acestea evidenţiază, pe de o parte, puterea ca forţă unită cu forţele care acţionează în univers, iar pe de altă parte, ele „asociază ordinea lumii, impusă de zei, şi ordinea societăţii instaurată de strămoşi de la începuturi sau de la fondatorii statului"[200].

O primă teorie este aceea a regalităţii şi se întâlneşte la populaţia *Nyoro* din Uganda, care apelează la conceptul de *mahano,* ceea ce desemnează puterea atribuită conducătorului, care se transferă în întreg sistemul organizării politico-administrative, conform unui ritual. Prezenţa lui *mahano* este garanţia ordinii şi a stabilităţii. Ierarhia puterii este stabilită în funcţie de participarea la *mahano.*

O altă teorie politică, întâlnită la populaţia *Alur,* din Uganda, are în centrul său noţiunea de *ker,* prin care se înţelege o forţă organizatoare şi fecundatoare şi care face posibilă calitatea de „şef". Aceşti şefi sunt mijlocitorii privilegiaţi între supuşii lor şi „puterile supranaturale", căci ei sunt legaţi de strămoşii lor personali, care trasează istoria şefiei. Datorită faptului că este posesoarea unei forţe

[200] Georges Balandier, *Antropologie politică,* Editura Amarcord, Timişoara, 1998, p. 127

speciale care asigură bunăstarea şi perpetuarea ordinii cosmice, *ker,* această populaţie, îşi exercită influenţa asupra altor populaţii, care trebuie să primească *ker* de la ea.

Cea de a treia teorie analizată de Georges Balandier, tot în spaţiul african, este aceea proprie numeroasei populaţii *Tiv* din Nigeria, cunoscută, de aceea, ca *teoria Tiv*. În cadrul acesteia, sunt prezentate două noţiuni opuse şi complementare: una caracterizează puterea ca fiind esenţial pozitivă, numită *swem,* iar cea de a doua, *tsav,* care, deşi apreciată ca favorabilă, este considerată a evidenţia funcţia malefică a puterii, din cauza faptului că face posibile succesele unora prin constrângerile asupra altora, generând inegalităţi care se hrănesc din „substanţa" celor inferiori. În cazul lui *swem,* un mijlocitor slab atrage o „slăbire" a forţei, iar unul abuziv devine factor de dezordine. Forţa ca atare este identificată însă întotdeauna ca fiind, în esenţa ei, bună. La polul opus, *tsav* este asimilată cu vrăjitoria şi asigură reuşita materială prin dominaţie. Prin cele două noţiuni care o definesc, teoria *Tiv* subliniază ambiguitatea puterii şi ambivalenţa atitudinilor faţă de ea, ceea ce conduce la acceptarea sa drept garant al unei ordini propice acţiunilor umane ce exprimă voinţa zeilor, fiind temută în calitate de instrument al dominaţiei şi al privilegiului, din moment ce deţinătorii săi pot să depăşească, în mod constant, limitele tolerabile.[201]

Cea de a patra teorie politică „indigenă" a fost observată în Volta Superioară, la poporul *Mossi*, creatorul unei societăţi statale vechi, cu un suveran *(Mogho Naba),* ce simbolizează universul şi poporul însuşi. Nucleul acestei teorii politice este reprezentat de noţiunea *nam,* o putere sacră care îi conferă grupului ce o deţine supremaţia şi capacitatea de conducere. Noţiunea *nam* se referă, în chip deosebit, la *dominaţia legitimă* şi la competiţia pentru funcţiile ce permit exercitarea sa. Regele, pentru a fi investit în funcţie, trebuie „să bea *namtibo*", adică să primească *nam* prin intermediul unuia dintre simbolurile sacre şi astfel să se lege printr-un jurământ de obedienţă faţă de întemeietorii regatului şi de *Mogho Naba*.[202] Acest tip de energie subtilă legitimează puterea; populaţia ascultă de conducător în măsura în care şi conducătorul este supus unei forţe care îl depăşeşte.

Studiul cazurilor relatate ne arată că „suveranii sunt rudele, omologii sau mijlocitorii zeilor", puterea având, din această cauză, un caracter sacru. Prin urmare, sacrul apare ca o forţă misterioasă care investeşte puterea, îi oferă consistenţă şi o face viabilă. Această forţă nevăzută se manifestă prin conducători şi este receptată prin efectele ei. Teoriile politice *indigene* ne arată nu numai faptul că puterea are un caracter sacru, ci şi necesitatea păstrării legăturii permanente cu sacrul, în vederea reînnoirii ordinii politice ameninţate de dezordine de către

[201] *Ibidem,* p. 126
[202] *Ibidem,* pp. 126 – 127

forţele de distrugere ce le poartă în ea şi de uzura mecanismelor care o fac posibilă. Prin invazia permanentă a sacrului în profan printr-o serie de procese (cum ar fi sărbătorile), viaţa socială se reînnoieşte şi îşi conservă ordinea şi forţa creatoare.

La populaţiile „exotice", întotdeauna, puterea este o forţă, o energie transpersonală şi impersonală. Puterea nu se identifică niciodată cu individul care o posedă. Ea este doar coprezentă acestuia pe parcursul exercitării ei. Puterea se manifestă prin intermediul actorilor umani, fără ca aceştia să o producă; ei doar participă în sens platonician la funcţiile puterii.

Există o multitudine de rituri integratoare sau compensatorii ale puterii. *Kimpasi* este un procedeu iniţiatic privitor la structurile puterii. Întâlnit în vechiul Congo, acesta este considerat un rit cu un caracter regenerator. În Malaiezia, şeful neocaledonian deţine o funcţie cvasi-cosmică, fiind direct răspunzător de renaşterea culturilor şi întărirea oamenilor. Prin urmare, competiţia politică este legată de modul în care sunt invocate spiritele strămoşilor, de folosirea adecvată a mijloacelor de manipulare a sacrului şi de folosirea limbajului invocării spiritelor, ca şi pe cel al magiei. Toate aceste exemple, la care se pot adăuga multe altele, dovedesc că sacrul este una dintre dimensiunile domeniului politic.

Dacă în structurile arhaice de putere, aceasta era înţeleasă ca un element impersonal, magic, care avea rolul de a induce ordine în viaţa socială, odată cu intrarea în civilizaţie, ea se personalizează, se leagă, se determină, printr-un adjectiv, devenind putere *religioasă*, *militară*, *economică*, *politică* etc. Aceste calificative ale puterii ne dovedesc că, odată cu intrarea în complexitatea impusă de civilizaţie, puterea nu mai este impersonală, ci este întotdeauna legată de activităţi concrete, legitimate. Puterea militară justifică forţa; cea religioasă legitimează legătura cu divinul; cea politică motivează, prin vot, libidoul, erosul social, gradul de manipulare a unei mase la un moment dat şi măsura în care masa îşi acceptă vraja manipulatoare; puterea economică îndreptăţeşte energia pusă în slujba înavuţirii etc. Particularizările puterii reprezintă însă veritabile încătuşări ale acesteia, care, inevitabil, o limitează, o constrâng, inhibând energia pură, *libido*-ul ca atare, cum ar spune Freud, care este găzduit, însă, în formă camuflată, în fiecare dintre aceste forme particulare.

În esenţă, ceea ce caracterizează, de fapt, toate aceste forme adjectivale de putere este încercarea omului de a oferi o explicaţie raţională puterii. Puterea se secularizează, îşi pierde caracterul misterios, ocult şi devine o formă acceptabilă de către structurile unui mental care caută să-şi raţionalizeze existenţa, ce se transformă tot mai mult în una cotidiană, desacralizată, pierzând legătura cu evenimentele creatoare. Confortul este unul dintre factorii esenţiali care au făcut ca oamenii să-şi uite timpul originar al creaţiei, timpul tradiţiei orale, al eternei reîntoarceri.

Tipuri non-convenţionale de putere

Într-o astfel de situaţie extrem de constrângătoare a hipercivilizaţiei actuale, devine aproape imposibilă identificarea puterii ca atare, în sensul dezadjectivării sale. Filosoful român Ioan Petru Culianu (1950 – 1991), încearcă, în studiul *Religia şi creşterea puterii*, să se apropie de înţelegerea fenomenului puterii pure, manifestată în condiţiile omului contemporan prins în cătuşa civilizaţiei. În acest sens, autorul menţionat vorbeşte despre posibilitatea fiinţării puterii în sens subiectiv, adică „experimentabilă de către un subiect"[203]. Puterea, ca şi *libido*-ul, sunt structuri energetice ce stau la baza a ceea ce numim „Eu" sau conştiinţă. Acest lucru face ca ele să fie mult mai greu abordabile pe calea unui discurs ştiinţific, pozitiv. Evidenţa puterii, ca şi aceea a *libido*-ului, ţine de inefabil, de abisal, de ceea ce scapă unui univers al lucrurilor planificate. O experienţă erotică, ca şi una de putere, este unică în felul ei, este de ordin calitativ, şi de aceea scapă determinaţiilor cantitative, măsurabile, proprii realităţii pe care o surprinde ştiinţa pozitivă, ce recurge la raţiune, la ordine şi măsură, la calcul. Repetabilitatea lor identică este imposibilă.

Ioan Petru Culianu, fin analist al fenomenelor complexe cu care se confruntă omul şi societăţile contemporane, a încercat în lucrările sale *(Eros şi magie în Renaştere. 1484, Religie şi creşterea puterii, Jocurile minţii etc.)* să descrie mecanismele prin care se manifestă puterea şi Erosul, pornind de la datele pe care le oferă psihanaliza, etologia, magia şi ritualizarea comportamentelor noastre primare de frică, agresivitate şi sexualitate. Filosoful român încearcă să surprindă puterea nudă, subiectivă, resimţită şi experimentată de către un subiect, fără a depinde însă de un factor constrângător, impus de către civilizaţie. În acest sens, participarea întregului univers sufletesc al unui individ la un fenomen natural de excepţie, fie la o lume imaginară, pe fondul consumului unor substanţe excitante, fie la frenezia unui dans într-o discotecă, este însoţită de o modificare a stării interioare, ce conduce la un acelaşi sentiment de libertate, resimţit ca *o creştere a puterii*. Culianu crede că ar fi posibilă o definiţie energetică a puterii în sensul psihanalizei, arătând că „puterea experimentată subiectiv ar putea să reprezinte una dintre transformările posibile ale *libido*-ului (sau chiar *libido*-ul însuşi), înţeles ca „energie psihică", de natură pur sexuală (ca în viziunea freudiană) sau mai puţin sexuală (aşa cum apare la Jung).[204] Puterea poate fi definită, în acest sens, ca energia care asigură susţinerea necesară împlinirii unei dorinţe. Astfel, dorinţa evidentă este ca individul în cauză să fie deasupra tuturor, să nu mai ţină cont de ceilalţi. Energia specifică

[203] Ioan Petru Culianu, *Religia şi creşterea puterii*, în Gianpaolo Romanato, Mario G. Lombardo, Ioan Petru Culianu, *Religie şi putere,* traducere de Maria-Magdalena Anghelescu şi Şerban Anghelescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1996, p. 164

[204] *Ibidem,* p. 165

puterii, constatată în situaţiile menţionate, se declanşează ca urmare a reducerii inhibiţiilor impuse individului de normele rigide şi formale ale convieţuirii sociale, impuse de civilizaţie, ceea ce arată că experienţa subiectivă a puterii are, în zilele noastre, un caracter asocial şi, câteodată, chiar antisocial, din cauza contestării normelor şi ierarhiilor sociale. Culianu consideră că şi în situaţia limită când aceste forme de manifestare a puterii subiective conduc la distrugerea subiectului însuşi, acesta „nu poate conteni valul de libertate care îl cuprinde în faţa unei dezlănţuiri de forţă mai înfricoşătoare decât normele sociale înseşi"[205]. Puterea subiectivă, aşa cum o înţelege gânditorul român, reprezintă încununarea unui vast proces al desacralizării puterii, care a început odată cu filosofia greacă. Revoluţia Franceză sau cea bolşevică nu sunt decât etape ale acestui proces ce a ajuns la apogeul său odată cu societatea de consum, ai cărei idoli sunt Elvis Presley, înecat în propria-i vomă, după ce a beneficiat la maximum de tot ceea ce-i putea oferi o astfel de experienţă subiectivă a puterii, sau Bruce Lee, care şi-a forţat corpul până la epuizare totală, într-o încordare al cărei mesaj era, de fapt, unul asocial, de tipul: „eu sunt deasupra tuturor" sau „eu sunt, pur şi simplu, cel mai bun", precum în celebra melodie a Tinei Turner.

Un context particular de manifestare a puterii subiective este acela al participării unui individ la experienţe de grup sau de masă. Există o uriaşă literatură în acest sens, de la iniţiatorii unor asemenea cercetări, precum Gustav Le Bon şi Sigmund Freud, şi până la cele mai elaborate studii actuale, ce aparţin psihosociologilor contemporani. În principiu, experienţa unor asemenea comportamente ne indică faptul că, aflat în mulţime, individul gândeşte într-un mod cu totul diferit de cel pe care îl aşteptăm de la el, deoarece, în grup, el găseşte condiţiile care îi permit să se elibereze de propriile-i frustrări şi mişcări pulsionale inconştiente. Culianu explică această transformare a individului prin *sentimentul de putere invincibilă*, a cărei origine el o vede în numărul şi iresponsabilitatea masei, deci în anomia ei. Coeziunea masei se realizează prin *libido*-ul însuşi, iar modul prin care se împlineşte funcţia *libido*-ului este cel al *sugestiei hipnotice* a grupului asupra individului şi a *lider*-ului asupra întregului grup. La rândul ei, hipnoza colectivă provoacă regresiunea psihică a individului.[206]

La un moment dat, în cursul vieţii, aproape toţi oamenii trec prin forme minore de schizofrenie. În apogeul gândirii magice din Renaştere, maestrul german Albrecht Dürer (1471 – 1528) surprindea această stare de disconfort psihic, ce implica o detaşare de realitate, în gravura *Melancholia* (1514). Melancolia este sursa tuturor nemulţumirilor, a tuturor violenţelor şi schimbărilor radicale de pro-

[205] *Ibidem*, p. 166
[206] *Ibidem*, p. 168

gram. Odată ce, datorită acestei stări, individul a sesizat, fie şi mental, posibilitatea existenţei unei alte lumi în care poate fi fericit, este foarte greu să-l mai ţii în lumea prezentă. Este vorba despre o absorbţie a sufletului către alte spaţii imaginative. De fapt, este vorba despre o criză a imaginarului. Nemulţumirea, plictisul sau dispoziţiile inexplicabile fac ca sufletul să alunece spre alte dimensiuni imaginare, de cele mai multe ori, composibile cu realul. Termenul *composibil* a fost creat de filosoful şi matematicianul german Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646 – 1716), care, în pofida faptului că accepta această lume ca fiind cea mai bună dintre lumile posibile, considera că există o infinitate de lumi posibile la care sufletul uman poate accede. Cea mai bună dintre lumile posibile se distinge de celelalte, în primul rând, prin finalul său, ea reuşind să echilibreze, într-o măsură ideală, cantitatea de bine şi de rău din lume. Pentru Leibniz, chiar şi în cea mai bună lume posibilă, răul este necesar. Dacă nu ar fi aşa, lumea şi omul ar deveni egalii lui Dumnezeu şi nu ar mai exista deosebire între Creator şi creatură. Astfel, un rău apărut la un moment dat se justifică printr-un bine viitor. Răul resimţit de către oameni poate declanşa starea de melancolie sau de revoltă. Dacă atracţia către o altă lume composibilă este prea mare şi este resimţită numai de către un individ, se ajunge la schizofrenie. Trupul individului este aici, dar sufletul său a glisat, prin hiperimaginaţie, într-o altă lume posibilă; acelaşi lucru poate fi provocat şi pe cale chimică, prin droguri. Dacă nemulţumirea este împărtăşită de mai mulţi indivizi, se poate ajunge la formarea unei secte ce apelează la experienţe de tip meditativ, cu scopul de a accede la alte lumi. Dacă nemulţumirea este generală, se produce revolta socială şi, în final, schimbarea radicală sau cvasi-radicală a programului. Ideal este ca între lumea interioară şi cea exterioară să nu se creeze un abis, dar, dacă acesta se produce, una dintre variantele expuse mai sus devine imperios necesară.

Agresivitatea, care este un semn evident al profundei tulburări de echilibru între viaţa interioară şi cea exterioară, are câteva semne evidente, marcate de modificări manifeste la nivel somatic. Mai întâi, se produce o creştere alarmantă a adrenalinei din sânge, substanţă ce reprezintă cel mai puternic drog pentru creier. Acţiunea dirijată din creier este, în primul rând, asupra inimii, care pompează mai mult sânge pentru a oxigena şi alimenta sistemul nervos, dar şi musculatura. Nările se dilată, respiraţia se amplifică şi o cantitate sporită de oxigen ajunge în sânge, accelerând metabolismul. Creierul oxigenat devine hiperlucid, gata de acţiune, de a schimba radical cursul evenimentelor. Oxigenarea şi amplificarea metabolismului conduc la arderi masive de resurse calorice şi organismul se supraîncălzeşte, dar apare, mai apoi, transpiraţia abundentă, ca modalitate de răcire

ALBRECHT DÜRER (1471 – 1528)
- Melancholia -

a corpului. Adrenalina face, de asemenea, să crească spectaculos numărul globulelor roşii din sânge, ceea ce determină o mare putere de refacere a ţesuturilor, o cicatrizare rapidă a rănilor, astfel că trupul eroului are, la sfârşitul bătăliei, toate rănile închise. Pupilele ochilor se dilată şi sporeşte atenţia şi puterea de concentrare. Sângele dus la muşchi şi organe părăseşte pielea, iar faţa „eroului" devine palidă. Toate aceste schimbări ne arată legătura extrem de puternică dintre suflet şi trup şi faptul că modificarea cursului evenimentelor se face cu un consum semnificativ de energie.

Factori de perturbare a echilibrului social

Lumea actuală este mai dinamică ca oricând, rafinându-şi mai mult decât toate lumile dinaintea sa tehnicile de supra-încărcare energetică a individului, care trebuie să facă faţă unor solicitări psihice sporite. Culianu sesizează un aspect extrem de important în legătură cu modul în care se raportează omul contemporan la putere, şi anume faptul că puterea devine tot mai mult subiectivă, manifestată ca energie de refuz a „celei mai bune din lumile posibile". Acest om este însă moştenitorul unei tradiţii mai vechi, începută cu trei secole în urmă şi caracterizată printr-un amplu proces de revoltă. Încercând să înţeleagă mecanismele acestei revolte, ce ajunge la paroxism la începutul secolului al XXI-lea, Culianu surprindea câţiva factori care merită amintiţi.

Constatând că pragul de suportabilitate a normelor a scăzut foarte mult în societatea occidentală contemporană, gânditorul român încearcă să identifice cauzele care au condus la acest fenomen. În primul rând, el surprinde o multiplicare a normelor înseşi peste pragurile tolerabile din punct de vedere social, ceea ce nu mai asigură posibilitatea manifestării formelor clasice de putere. Un factor extrem de important îl constituie aglomerarea indivizilor pe spaţii mici, în marile conglomerate urbane, unde se creează ceea ce etologii numesc *stresul demografic*. Secolul al XX-lea a excelat în manipulare prin mass-media, ducând, în final, la conştientizarea de către subiect a faptului că este dirijat prin mijloace oculte, irezistibile, magice. Exploatarea extrem de agresivă a mediului a condus tot mai mult spre instalarea unui veritabil sentiment al precarităţii existenţiale, într-o lume în care supravieţuirea speciei umane este pusă sub semnul întrebării. La toate acestea, poate cel mai grav aspect, care a condus, în final, la ruinarea formelor tradiţionale de putere îl constituie neîncrederea crescândă şi generală a maselor în capacitatea grupurilor politice de a găsi soluţii rezonabile la problemele sociale urgente care le frământă.

Toţi aceşti factori au condus, în secolul al XX-lea, la relativizarea, tot mai mult, a distincţiei dintre public şi privat. Un semn al acestei relativizări evidente este şi ceea ce s-a întâmplat în Biroul Oval, în timpul administraţiei Clinton. De

regulă, există un protocol extrem de strict al Administraţiei americane în ceea ce priveşte vizitele delegaţiilor la Casa Albă. Evenimentele minore şi cu un impact nesemnificativ asupra politicii americane au loc pe trotuarul din faţa gardului reşedinţei Preşedintelui Statelor Unite ale Americii. Personalităţile mai importante pot câştiga un loc de primire pe gazonul din faţa casei. Un eveniment deja important are loc în faţa uşii de la intrare, iar evenimentele cu impact major, cum ar fi întâlnirile cu preşedinţii de state importanţi pentru administraţia americană au loc în Biroul Oval. Din punct de vedere al raportului dintre public şi privat, Biroul Oval reprezintă locul public cel mai oficial cu putinţă în Statele Unite ale Americii. Ori, aici, Clinton a beneficiat de serviciile sexuale ale unei stagiare de douăzeci şi doi de ani, Monica Lewinsky. Este momentul când, din punct de vedere oficial, publicul şi cu privatul s-au identificat reciproc. Cel mai important este faptul că nici cariera lui Clinton sau a soţiei sale nu a fost afectată într-o manieră radicală, ba, mai mult, cota de popularitate a Preşedintelui a crescut. Aceasta a dovedit din plin faptul că am intrat într-o nouă eră, în care distincţia dintre public şi privat este mult estompată.

Toate aceste semne ale perturbării modului în care este percepută şi experimentată puterea în lumea contemporană ne indică faptul că ne aflăm în faza unui proces complex de retardare a omului spre formele bestiare de manifestare ale acesteia. Puterea desacralizată şi dezadjectivată tinde tot mai mult să devină agresivitate pură. Sunt create forme noi culturale, ce creează cadrele manifestării puterii subiective, dizolvându-se distincţiile clasice dintre public şi privat, dintre stat şi societate sau, mai grav, dintre sacru şi profan.

Puterea subiectivă, aşa cum o descrie Culianu ca fiind, în primul rând, antinomistă, împotriva normelor şi lipsită de orice fel de inhibiţie reglatoare, poate fi interpretată şi ca o manifestare a pierderii reglajului cultural, singurul de altfel, al agresivităţii şi sexualităţii umane. Foetalizarea, cu întregul său cortegiu de consecinţe, a lăsat omul nespecializat în structuri adaptative la mediu, forţându-l să-şi dezvolte o cultură, mai întâi tehnică şi, apoi, morală, tot mai complexă, care să-i asigure supravieţuirea în nişa deschisă de formele simbolice accesate de creierul său mare. Când această cultură, extrem de complexă, sucombă sub presiunea unor factori externi sau interni, se instalează puterea subiectivă sau, mai bine zis, puterea experimentată direct de către un subiect, cu un caracter evident antinomist şi, mai ales, izolaţionist, în sensul că individului nu-i mai pasă de ceilalţi şi se disociază de societatea a cărei presiune devine, pentru el, nulă.

Soluţii de inhibiţie a agresivităţii

Trebuie căutate soluţii pentru echilibrarea omului contemporan, nevoit să trăiască în marile conglomerate urbane, în care frustrările, inutilitatea, plictisul sunt, de multe ori, stările lui cotidiene, dar aceste soluţii sunt extrem de greu de găsit, dacă nu chiar imposibil. Un lucru este însă sigur. Agresivitatea, vitală pentru fiinţa umană, trebuie să fie canalizată în direcţii non-violente, existând însă şi excepţii – atunci când violenţa devine imperios necesară. Asocierea dintre agresivitate şi violenţa scăpată de sub control este însă lucrul cel mai dezastruos care i se poate întâmpla omului. Oricum, amputarea agresivităţii ar fi cea mai mare crimă la adresa naturii noastre şi, de aceea, sunt necesare investigaţii în direcţia identificării unor strategii culturale şi sociale, cu ajutorul cărora să se orienteze agresivitatea în direcţii non-distructive. De altfel, toate culturile dezvoltă „soluţii", care maximizează avantajele agresivităţii şi inhibă potenţialele consecinţe negative.

Descoperirea crimei intraspecifice a fost, cu siguranţă, un fapt cutremurător şi dureros pentru acei hominieni care ieşeau în chip violent din stadiul nevinovăţiei animale. Animalele, a căror viaţă este reglată de instincte, nu au cum să-şi pună problema binelui şi a răului, existenţa lor este, *pur şi simplu*, fără regrete, fără speranţe, fără incertitudini. Toată această gamă de concepte cu încărcătură valorică l-au copleşit pe strămoşul nostru, care a început să ucidă într-o manieră culturală, tehnică, artificială. Tot într-o astfel de manieră culturală, el a trebuit să-şi inventeze mecanismele de inhibiţie a instinctului criminal intraspecific. *Să nu-ţi ucizi semenul!* a fost, cu siguranţă, primul imperativ moral, actul de naştere al raţiunii practice.

Omul arhaic a înţeles că agresivitatea, la fel ca şi sexualitatea ţin de mecanisme reflexe, care se iniţiază extrem de uşor. Devenim, uneori, atât de repede violenţi şi ne „aprindem" precum benzina la flacăra unui chibrit. Important este să putem domoli dorinţa de violenţă sau, atunci când nu este posibil, să o redirecţionăm. În încercarea lor de a face cât mai mic numărul victimelor uciderii intraspecifice, oamenii au căutat diverse forme de transfer a violenţei.

Există, astfel, mai multe posibile strategii ce pot face tolerabilă agresivitatea la om (Tabelul nr. 3):

1. Procedeul clasic este *intimidarea adversarului*, folosindu-se semnele agresivităţii într-o manieră non-agresivă: etalarea armelor naturale şi artificiale, de la muşchi proeminenţi, statură gigantică sau pumni puternici şi până la demonstraţiile cu blindate, avioane de luptă şi rachetele balistice, mergând până la testele nucleare. Dacă vrei pace, trebuie să te pregăteşti de război *(Si vis pacem para bellum)*!

2. O altă soluţie ar putea fi *depatriotizarea membrilor diferitelor grupări sociale*; dar, întrucât sentimentul de apartenenţă la un teritoriu este o trăsătură biosocială

fundamentală a speciei noastre, de multe ori această tehnică de transfer a violenţei intraspecifice nu poate fi pusă în practică.

3. Dacă, totuşi, există pericolul real pentru declanşarea unui conflict armat, se poate recurge la găsirea unor înlocuitori simbolici, non-violenţi ai războiului, cum sunt *întrecerile sportive*, care, în lumea contemporană, păstrează, astfel, şi o latură pozitivă. Bunăoară, fotbalul a fost cel care a detensionat conflictul dintre patronat şi muncitori la începutul secolului trecut, în Marea Britanie. El a avut rolul să convertească o agresivitate de tip ierarhic între patronat şi muncitori cu una de tip teritorial între cartiere sau oraşe etc. Cu toate acestea, dacă competiţiile de pe marile stadioane sunt aparent inofensive, ele vor rezolva, doar într-o foarte mică măsură, problema reală. La nivel biologic, se manifestă, de fapt, instinctul teritorial, ce se declanşează atunci când survine supra-aglomerarea masivă, impunând, astfel, *expansiunea teritorială în grup*.[207] Manifestările sportive redirecţionează luptele politice spre terenurile de joc, unde răbufnesc violenţele de limbaj şi agresări fizice între jucători sau veritabile vandalisme şi lupte de stradă între suporteri.

René Girard, antropolog al violenţei, se ocupă îndeaproape de *sacrificiile animale şi umane*, afirmând că acest procedeu aduce în prim plan un cerc vicios: este criminal să ucizi victima, dacă este sacră, dar dacă nu este ucisă, ea nu mai devine sacră. El susţine că, atunci când a continuat să ucidă, omul a inventat o mulţime de ritualuri de purificare, de împăcare cu spiritele defuncţilor, ceea ce a făcut ca *fantasia* lui să fie invadată de o lume populată de spirite şi zei, care iartă şi pedepsesc. De cinci sute de mii de ani, limbajul articulat ne construieşte şi ne transmite o moştenire de repere valorice care să ne ghideze în această lume nouă, pe care a deschis-o *homo sapiens* prin nişa sa de supravieţuire, în care instinctele s-au alterat şi au fost înlocuite cu elementele culturii. În *Politica*, Aristotel este primul care consemnează acest fapt, arătând că, în lipsa unui cod valoric – ceea ce el numea *simţul dreptăţii şi al virtuţii* –, omul, întrucât este animalul cel mai nesăţios în ceea ce priveşte pofta de dragoste sau de hrănire, ar merge, cu siguranţă, spre autodistrugere. Stagiritul a uitat să adauge însă şi insaţietatea umană de a ucide.

Pulsiunile, în lipsa unui mecanism înnăscut de reglaj, acţionează asupra fiinţei umane ca un fel de posedare. Deoarece intră în rol sistemul vegetativ, omul descoperă că nu-şi poate controla agresivitatea şi pornirile sexuale şi că, de fapt, pulsiunile îl posedă, îl domină, îi devin stăpânele absolute, iar el este totalmente neputincios în faţa lor. Astfel, a trebuit creat un mecanism de contra-posedare şi acesta este reprezentat de cultură, sub forma interdicţiilor impuse de către o nouă structură, care a devenit conştiinţa de sine. *Eu sunt, eu gândesc, eu aleg* reprezintă da-

[207] Desmond Morris, *Zoomenirea*, Editura Art, Bucureşti, 2010, p. 143

tele fundamentale ale umanului; în lipsa acestor determinaţii ale subiectului conştient de sine, omul s-ar fi autodistrus. Animalele nu au conştiinţă de sine şi nici nu le este necesară, deoarece comportamentele lor sunt reglate instinctiv. În schimb, omul trebuie să ştie în permanenţă de el, să se vegheze, să se interogheze asupra propriei condiţii existenţiale, pentru a evita căderea în abisul fără de limite al universului pulsional.

Au trebuit inventate, în permanenţă, căi culturale de control şi reglaj asupra comportamentelor bazale. Una dintre formele fundamentale de transfer a ceea ce reprezintă universul agresivităţii a fost *sacrificiul.*

Tabelul nr. 3. ***Soluţii de inhibare a agresivităţii***

1. *Intimidarea adversarului*
2. *Depatriotizarea membrilor diferitelor grupări sociale*
3. *Strategii culturale de reducere a agresivităţii violente*
   A. Transferul agresivităţii pentru a nu deveni violentă împotriva celorlalţi oameni, prin:
      1. mutarea agresivităţii de pe câmpul de luptă pe terenul de sport: meciurile de fotbal, de baschet, de hochei etc., ce implică jocul între două echipe care se înfruntă într-o competiţie pentru câştigarea trofeului;
      2. transferarea agresivităţii de pe câmpul de luptă în activităţile specifice sărbătorilor şi carnavalurilor: *Saturnalia,* la romani; *Sărbătoarea măgarilor,* în Evul Mediu;
      3. folosirea *măştii*: nebunul, măscăriciul, clovnul.

   B. Redirecţionarea agresivităţii spre altceva decât o fiinţă umană, prin:
      1. sporturile în care participă indivizii şi nu echipele: boxul, trasul cu arcul, tirul;
      2. sacrificiile ritualice de animale;
      3. luptele cu taurii (coridele);
      4. lovirea lucrurilor din preajmă.

   C. Sublimarea agresivităţii prin convertirea ei în creaţie spirituală:
      1. artă (literatură): satiră, fabulă, pamflet, comedii negre;
      2. comic: bancuri, glume, caricaturi;
      3. emisiuni de divertisment la TV;
      4. bloguri personale.
4. *Activarea puterii speciale de a prevedea consecinţele faptelor*

Sacrificiul animalier constituie o deturnare de la uciderea intraspecifică, pe care dorim să o evităm. Triburile *nueri* şi *dinka* construiesc o întreagă paralelă între societatea bovină şi cea umană în vederea jertfei, pentru ca animalele de sacrificiu să îndepărteze eventuala dorinţă de a înjunghia victime omeneşti, ca prinos adus Divinităţii.[208] În cadrul religiei creştine, sacrificarea mielului de Paşte sau a porcului de Crăciun funcţionează ca ritualuri de transfer ce protejează întreaga comunitate, căci orientează agresivitatea într-o direcţie inofensivă pentru oameni. Sacrificiul încearcă să abată violenţa, care râvnea să lovească propriii membri ai comunităţii, spre victima care trebuie sacrificată. O dată la patru ani, geto-dacii aduceau zeului suprem Zalmoxis jertfa cea mai înaltă: un om, ales în aşa fel ca să fie cel mai bun dintre ei, „căruia i se lua viaţa de carne, spre a i se dărui cea de spirit, pentru că abia prin moarte omul învie la viaţa cea veşnică. Aruncându-i trupul în vârfurile de lănci, comunitatea îi acorda marea misiune de a purta sus în cer dorinţele şi rugăciunile naţiunii"[209]. Uciderea celui mai bun are un rol purificator pentru comunitate, trezind păreri de rău, dar şi un sentiment profund al vinovăţiei, cu rolul de a tempera violenţa.

Nu putem înşela violenţa decât dacă îi oferim victime. Cain şi Abel sunt exemplari din acest punct de vedere. Abel îşi transferă agresivitatea spre animale. Cain nu descoperise încă violenţa, uciderea, dar alegerea făcută de Divinitate îl va pune în stare de perplexitate. El descoperă, în acel moment, natura umană în aspectele ei angoasante, consecinţe ale păcatului originar. Dacă Adam şi Eva au fost cei care au descoperit o latură esenţială a naturii umane – sexualitatea –, pe care, imediat, *au acoperit-o* cu un produs cultural, Cain este cel căruia i se relevă cel mai cutremurător aspect al acestei naturi, anume puterea nelimitată de a ucide. Astfel, sexualitatea noastră fără limite şi-a găsit un corespondent similar în agresivitate. Observând ceea ce-i place lui Dumnezeu, Cain îşi va ucide fratele, devenind prin aceasta omul care şi-a conştientizat păcatul originar în chip total. Prin Adam şi Cain, natura umană se perpetuează asupra tuturor oamenilor, astfel că Avraam, la rândul său, nu pregetă să-l ucidă pe Isaac, dacă Dumnezeu o cere, dar, în ultimul moment, primeşte mesajul, mult mai liniştitor, de a omorî un miel.

Registrul sacrificiilor îşi găseşte forma culturală absolută în creştinism. „Violenţa constituie adevărata inimă şi sufletul secret al sacrului"[210], spune René Girard. Retrăind fiecare moment al jertfei christice, reamintit cu ocazia sărbătorii pascale, credinciosul are revelaţia unei psihodrame care îl pune în starea de adevăr. Cu prilejul fiecărei slujbe de duminică, el retrăieşte asimilarea simbolică a tru-

[208] René Girard, *Violenţa şi sacrul,* Editura Nemira, Bucureşti, 1995, p. 9
[209] Vasile Pârvan, *Getica*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 92
[210] René Girard, *op. cit.,* p. 37

pului şi sângelui lui Iisus, sacrificat pentru păcatele noastre, cu pâinea şi vinul de împărtăşanie. Mesajul este foarte clar. Asemenea ritualului trimiterii celor mai buni geto-daci în misiunea lor sacră la Zalmoxis, creştinismul prezintă moartea celui mai pur om tocmai pentru conştientizarea păcatului originar.

Credincioşii nu trebuie să cunoască însă rolul jucat de violenţă, faptul că „Divinitatea" cere victime. Această realitate trebuie camuflată cât mai mult în simbolistica ritualului pentru a produce purificarea, fără consumarea violenţei intraspecifice propriu-zise. Este o tehnică de păcălire a instinctelor şi de dezvoltare a mecanismelor de inhibiţie. Friedrich Nietzsche, fiu de pastor luteran, a fost printre primii care a surprins acest tip de conflicte dintre natura şi cultura umană. „Numesc corupt un animal, o specie, un individ care şi-a pierdut instinctele sale, care alege şi preferă ceea ce-i este dezavantajos… Numim creştinismul o religie a milei. Mila se opune afectelor tonice care sporesc energia sentimentului vieţii; ea acţionează depresiv"[211], spunea Nietzsche în controversata sa lucrare, *Der Antichrist (Antichristul)* (1895).

Cel mai expus violenţei este conducătorul, care, pentru a evita linşajul, trebuie să se izoleze, în preajma sa fiind acceptat doar nebunul. *Liderul* devine *tabú,* posedând calităţile unei fiinţe sacre, dar care nu poate fi atinsă.[212] La populaţiile arhaice, conducătorul creează ambivalenţă. Duşmanul, conducătorul şi mortul sunt *tabú,* pentru că de ei ne simţim atraşi, dar, în acelaşi timp, îi respingem, pentru că sunt generatorii unor stări de teamă, de frustrare. Tot astfel şi sacrificiul, care este strict legat de ideea de *tabú*, aduce cu sine ambivalenţa. El este, în acelaşi timp, acţiune vinovată şi acţiune foarte sfântă, este violenţă ilegitimă şi legitimă. Credinţa arhaică domesticeşte violenţa, o reglează, o ordonează şi o canalizează împotriva oricărei forme de violenţă intolerabilă. Sacrificiul potoleşte dorinţa de răzbunare fără a o aprinde în altă parte. Spre exemplu, tribul *Ciucci*[213] evită conflictele cu duşmanii sacrificând un membru al familiei. A face din vinovat o victimă ar însemna să înfăptuim chiar actul care pretinde răzbunarea, ar însemna să ne supunem strict spiritului violent. Dacă nu-l sacrificăm pe vinovat, ne opunem în modul cel mai autentic violenţei, întrerupând lanţul acesteia. *Ciuccii* arată că, dacă tot este cazul să se recurgă la violenţă, victima trebuie să fie pură, să nu fie târâtă într-o dispută malefică. Ucigând o rudă, se evită contagiunea cu ceea ce este impur, stopându-se astfel violenţa, care, altfel, s-ar aprinde precum un foc.

4. Etologul austriac Konrad Lorenz (1903 – 1989) subliniază că dezvoltarea culturii tehnice de a vâna, element esenţial în supravieţuirea strămoşilor noştri

[211] Friedrich Nietzsche, *Antichristul*, Editura „Biblioteca Apostrof", pp. 12 – 13
[212] Sigmund Freud, *Totem şi tabu*, în *Opere I*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991
[213] René Girard, *op. cit.*, p. 31

pre-umani, a făcut necesară şi apariţia unui sistem nou, cultural, de reglaj şi inhibiţie a uciderii intraspecifice. Fiind o specie a cărei superioritate constă, în primul rând, în cooperare, aveam nevoie de un sistem foarte sofisticat de inhibare a violenţei, care, în condiţiile apariţiei armelor de ucidere la distanţă, ar fi condus la auto-distrugere. Astfel a apărut *o putere specială de a prevedea consecinţele faptelor*. Pentru Lorenz, acesta este *momentul alfa* al naşterii umanului. A fi om înseamnă să te gândeşti la consecinţele faptelor tale, să analizezi avantajele şi dezavantajele acţiunii violente. Cu toate că recunoaşte meritul lui Freud în analiza excepţională făcută agresivităţii prin descoperirea acelui instinct al morţii, în opinia lui Lorenz, cel mai important aspect, atunci când intră în scenă mai ales uciderea intraspecifică, îl constituie nu atât agresivitatea în sine, ci, mai ales, pierderea reglajului cultural al acesteia. Ucigaşul poate fi în afara culturii, cum sunt cazurile patologice, sau îşi construieşte o cultură alterată, care vine să justifice crima prin raţiuni superioare.[214] Laureatul Premiului Nobel pentru Medicină din 1973 încearcă să vadă ce se întâmplă dacă factorul de reglaj, fondat pe date culturale, este alterat. Întrebarea fundamentală pe care o ridică etologul austriac este: cum se face că fiinţe aşa-zis raţionale se pot comporta atât de iraţional? Şi tot el răspunde: „este evident că aici acţionează nişte factori copleşitor de puternici, în stare să smulgă complet conducerea raţiunii individuale a omului…".[215] În situaţii de criză, se produce, cel mai frecvent, o perturbare gravă a elementelor ce reglează comportamentul agresiv. Poate apărea chiar o regresiune într-o zonă a mentalului, în care practicile specifice structurilor animale de comportament să devină preferabile. Această involuţie a umanului scoate la vedere cel mai monstruos şi mai înfiorător animal dintre toate, căci reglajul său natural asupra sexualităţii şi agresivităţii este nul. Instinctele şi pulsiunile unei astfel de fiinţe încep să se manifeste în forme extrem de ruinătoare pentru specie.

Situaţiile excepţionale au scos în evidenţă fie o patologie, fie raţiuni de supravieţuire, care au făcut ca fragilul reglaj cultural al violenţei să fie abandonat. Canibalismul are o tradiţie destul de lungă, fiind întâlnit din cele mai vechi timpuri, în special ca ritual, fiind îndreptat împotriva duşmanilor de orice fel, dar şi ca obicei culinar. Konrad Lorenz demonstrează existenţa canibalismului încă din perioada preistorică, pe baza descoperirilor arheologice de la Beijing, unde, alături de primele urme ale folosirii focului, se aflau oase umane sfărâmate şi evident pârlite, semn că omul a folosit primele unelte, toporul şi focul, pentru a-şi ucide

[214] Konrad Lorenz, *Aşa-zisul rău – Despre istoria naturală a agresiunii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 261
[215] *Ibidem*, p. 255

semenul şi a-l prăji.[216] Canibalismul este întâlnit chiar şi în contemporaneitate, ca mod de supravieţuire, în situaţii când oamenii au fost confruntaţi cu spectrul morţii prin inaniţie, aşa cum s-a întâmplat la încercuirea Leningradului, în Al Doilea Război Mondial, sau în 1972, în cazul prăbuşirii unui avion de pasageri în munţii Anzi. Asediul Leningradului a durat peste 900 de zile şi a pus în evidenţă mecanismele biologice ce se produc atunci când voinţa umană refuză hrana. Acolo, foamea a creat mecanisme de supravieţuire la limită. După ce au fost mâncate animalele de la grădina zoologică, apoi câinii şi pisicile de pe străzi, a urmat rândul şobolanilor şi, într-un final, s-a ajuns şi la canibalism. Dar cel mai cutremurător aspect al acestei experienţe este autocanibalismul, când omul ajunge să se hrănească cu propriile resurse vitale de grăsime şi proteine pentru a putea supravieţui.[217] Autocanibalizarea, prin înfometare asumată, pune în evidenţă raportul complex dintre suflet şi trup. *Conatus*-ul, acea energie ascunsă care face ca un lucru să fie ceea ce este, ajunge să-i consume resursele, să-i extragă toate elementele ce asigură suportul vital. Sufletul canibalizează, în acest context, trupul, care devine el însuşi un rezervor de hrană pentru *conatus*-ul spiritual. *Conatus*-ul se transformă, în mod paradoxal, într-un vampir ce extrage din trup substanţele vitale până ce acesta ajunge să intre în colaps, devenind neant sau suflet pur, un suflet de canibal.

În cel de al doilea exemplu, supravieţuitorii accidentului din Anzi şi-au pierdut minţile din cauza frigului şi a foamei şi au apelat la un gest disperat. Au tăiat cu lamele de ras fâşii din carnea pasagerilor morţi, reuşind astfel să supravieţuiască timp de zece săptămâni până ce au fost salvaţi.

Filosofii şi etologii care au studiat acest fenomen rămân de foarte multe ori surprinşi atunci când constată cât de multe aspecte ale comportamentului nostru modern îşi au originea în practicarea canibalismului. De la Michel de Montaigne[218], John Locke[219] şi Marc Augé[220] la René Girard[221] etc. se conturează o imagine mai puţin angelică asupra fiinţei umane.

Tot sub presiunea unor contexte sociale pot apărea şi fenomene de perturbare a identităţii sexuale. Bărbaţii frustraţi în raport cu alţi masculi dominanţi devin infantili sau, mai grav, se metamorfozează în femei, dezvoltând tendinţe spre fenomenul travestirii sau al homosexualităţii. Un film de excepţie, ce sur-

---

216 *Ibidem*, p. 256

217 Manuel Moros Pena, *Istoria canibalismului*, traducere de Andreea-Corina Pleşoianu, Editura Corint, Bucureşti, 2009, p. 35

218 Michel de Montaigne, *Eseuri,* vol. I, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966 (vezi capitolul *Despre canibali)*

219 John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, pp. 43 – 44

220 Marc Augé, *Religie şi antropologie,* Editura „Jurnalul literar", 1995 (vezi capitolul *Cei doi canibali)*

221 René Girard, *Violenţa şi sacrul,* Editura Nemira, Bucureşti, 1995 (vezi capitolul *Unitatea tuturor riturilor)*

prinde aceste procese complexe prin care comportamentul este grav afectat, este *Tăcerea mieilor*, în care canibalismul şi homosexualitatea sunt analizate din perspectiva psihanalizei, urmărindu-se procesele de deconstrucţie a normalităţii sub impactul unor presiuni exterioare.

Există însă momente când violenţa nu mai poate fi oprită decât tot prin violenţă. Ea câştigă teren asupra oamenilor, formele rituale nu mai sunt suficiente pentru a o redirecţiona şi atunci apare războiul, moment în care violenţa se arată cu toată amplitudinea ei, devine o forţă care pune stăpânire pe om şi acesta nu i se mai poate opune, manifestându-se astfel *instinctul thanatic* de care vorbea Freud. La fel de tulburătoare ca războiul este însă şi întoarcerea soldatului de pe front. El nu mai este acelaşi om, ci *omul care a ucis*, care şi-a trezit instinctul latent al agresivităţii în forma lui totală. Consecinţa nu se lasă aşteptată. Apare riscul ca soldatul revenit de pe front să răvăşească ordinea întregii comunităţii, dacă aceasta nu abordează un comportament adecvat în relaţiile cu el. Un fapt statistic arată că 20 % din veteranii Marii Britanii ajung oamenii străzii. Eforturile sociale sunt considerabile, dar, din păcate, recuperarea lor este imposibilă, deoarece inadecvarea socială, însoţită de un stil de viaţă în care au pătruns prea mult substanţele psihotrope, face ca decăderea lor să fie ireversibilă.

În secolul al XX-lea şi mai ales la acest început de mileniu III, războiul nu mai este însă doar o problemă a soldaţilor, ci, tot mai mult, este antrenată populaţia civilă, inclusiv femeile şi copiii. Zone precum Afganistanul sau Orientul Mijlociu devin teatrele unor conflicte armate prelungite, a căror consecinţă este alterarea profundă a structurilor psihice, ce determină acceptarea terorismului ca un stil de viaţă, ca o împlinire supremă.

Pacea, care s-a dorit a fi una durabilă după al Doilea Război Mondial, tinde să cedeze locul unor conflicte imprevizibile, greu de controlat pe termen scurt. Armele de distrugere în masă aduc un plus de aberaţie unei lumi extrem de tensionate, care nu mai găseşte decât prea puţine supape pentru a-şi refula tensiunile.

Strategii culturale pentru evitarea violenţei

Agresivitatea, ca şi sexualitatea, poate fi păcălită, până la un punct, cu surogate. E mai bine să lovim masa decât un seamăn şi este mai indicat să scriem un pamflet decât să lovim masa. Dacă în primul caz, al lovirii mesei, este vorba despre transferul violenţei, atunci când se scrie un pamflet, apare deja sublimarea, convertirea reală a agresivităţii în creaţii spirituale.

Una dintre creaţiile literare care apare „îmbibată" de agresivitate, mai ales de agresivitate verbală, este satira. Prin intermediul acesteia, scriitorul îşi obiectivează, în mod indirect, agresivitatea. Când citim aceste scrieri ce ridiculizează, în mod

violent şi caricatural, defectele altora, ne simţim răzbunaţi împotriva duşmanilor noştri. Alvin Kernan consideră că satirele au un înalt nivel de raţionalitate, ceea ce înseamnă că există un control asupra agresivităţii. El identifică în satiră o modalitate de inhibiţie a agresivităţii intra-specifice, un mod de a menţine ameninţările, fără a da frâu liber distrucţiei fără folos. Pe de altă parte, satira este un act cultural ce acţionează ca un mecanism inhibitor atât asupra agresivităţii scriitorului, cât şi a cititorului, crescând astfel şansa supravieţuirii speciei umane[222].

Comico-tragicul, în care râsul şi plânsul se întrepătrund, reflectă un nivel al răului, care, oricât l-am minimaliza, rămâne, totuşi, prezent ca o ameninţare reală. În comediile negre, se face haz pe seama unui necaz actual pe care îl percepem foarte clar şi distinct. Cu toate acestea, un lucru de care râdem este deja un lucru pe care, în mintea noastră, l-am distrus. Tot ceea ce devine hilar nu mai poate reprezenta un pericol.

La graniţa dintre transfer şi sublimare, se găseşte râsul născut din umor, dezvoltat printr-un mecanism cvasi-raţional de minimalizare a pericolului. Considerăm totuşi că umorul, chiar dacă nu are o violenţă atât de manifestă precum ironia, ascunde cea mai non-violentă formă pe care o poate îmbrăca agresivitatea.

Dacă ne întrebăm: *Ce este râsul?* sau *Ce este umorul?,* realizăm că ele înseamnă multe lucruri în acelaşi timp şi, totuşi, nu acelaşi lucru de la o cultură la alta. Definiţia comună a *umorului* este aceea de „categorie estetică aparţinând sferei comicului, a cărei esenţă constă în relevarea non-sensului şi a incompatibilităţii laturilor unor situaţii sau fenomene considerate, în virtutea obişnuinţei, firești"[223]. Analizând nomenclatura acestui fenomen, constatăm că umorul are nume aproape identice în toate limbile Europei: *Humor* în germană, *humor* în engleză, daneză, spaniolă, slovenă, cehă, croată, norvegiană, olandeză, suedeză, croată, poloneză, slovacă, portugheză, finlandeză, *húmor* în islandeză, *humour* în franceză, *humoras* în lituaniană, *humer* în malteză, *umorismo* în italiană, *huumor* în estonă, *huumori* în finlandeză, *umor* în română, *χιούμορ* în greacă, *юмор* în rusă, *хумор* în sârbă şi bulgară. Pe de altă parte, râsul este o manifestare a veseliei exprimată printr-o mişcare caracteristică a feţei şi a gurii, însoţită de un sunet specific, nearticulat, iar etimologia cuvântului are originea în limba latină *(Risus).*[224]

---

[222] Kernan, Alvin, *Aggression and Satire: Art Considered as a Form of Biological Adaptation*, p. 124, în Frank Brady, Martin Price, and John Palmer (editors), *Literary Theory and Structure: Essays in Honor of William K. Wimsatt*, Yale University Press, 1973

[223] xxx, *Mic dicţionar enciclopedic*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 1005

[224] *Risus* (latină) = „râs"; dar şi *Râsul*, ca divinitate în vechea regiune a Thessaliei (cf. F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin – Français,* Hachette, Paris, 1934, p. 1365)

De-a lungul timpului, oamenii s-au întrebat ce este umorul şi care ar putea fi mecanismele care declanşează râsul. Filosofii Eladei, Platon şi Aristotel, apoi modernii Descartes, Hobbes şi Kant, urmaţi, mai recent, de Freud şi Bergson, ca să amintim doar câţiva dintre cei mai cunoscuţi gânditori, au emis diverse ipoteze ce sunt acum clasificate în trei categorii: teoria superiorităţii, a incongruităţii şi a descărcării de energie (sau aşa-numitul mecanism al supapei de refulare).

Comprehensiunea unui fenomen cum este *râsul* implică o pătrundere în spaţiul inconştientului individual şi colectiv, ce ne deschide universul pulsiunilor descoperite de Freud şi, de aceea, vom alege să analizăm mai ales teoria eliberării, aşa cum a fost ea pusă în scenă de părintele psihanalizei. Această teorie a fost iniţiată de influentul filosof britanic Lord Shaftesbury (1671 – 1713), în eseul din 1709: *An Essay on the Freedom of wit and humor (Un eseu despre libertatea spiritului şi a umorului),* pe baza cunoştinţelor anatomice şi fiziologice ale vremii. Autorul a împrumutat din nou-constituita industrie o explicaţie hidraulică şi a susţinut că râsul realizează la nivelul sistemului nervos ceea ce face o valvă de eliberare a presiunii acumulate într-un motor cu aburi. Ipoteza se baza pe faptul că, la începutul secolului al XVIII-lea, anatomiştii apreciau că nervii conectează creierul cu organele de simţ şi muşchii şi că ei transportă *spiritele animale*, în fapt, gazele şi lichidele care circulă prin corpul uman, cum ar fi aerul şi sângele. Explicaţia pe care a dat-o Shaftesbury râsului era că acesta eliberează *spiritele animale*[225]*,* care se acumulează la un anumit interval de timp în interiorul nervilor. Un secol mai târziu, un alt englez, filosoful şi psihologul Herbert Spencer (1820 – 1903) publică lucrarea *On the Physiology of Laughter (Despre fiziologia râsului*, 1860), în care revizuieşte biologia din spatele teoriei eliberării, spunând că emoţiile noastre iau forma unor energii localizate în sistemul nervos, dar păstrează ideea că râsul este cel care eliberează energia nervoasă acumulată prea mult timp în corpul unui individ.

Deşi considerată doar o versiune a teoriei de eliberare elaborată iniţial de Lordul Shaftesbury şi îmbunătăţită de Herbert Spencer, Sigmund Freud aduce însă şi idei noi prin a sa *teorie psihanalitică asupra râsului şi umorului*, concepută în lucrarea din 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (Cuvântul de spirit şi relaţiile sale cu inconştientul)* şi şlefuită în articolul din 1927*,* „Der Humor" („Umorul"). Cele două lucrări exprimă o preocupare de durată a medicului şi, de ce nu?, a filosofului vienez de a descoperi răspunsul la acea întrebare la care nimeni nu părea să fi găsit cu adevărat soluţia: *cum apare râsul?* Plecând de la opinia lui Spencer, Freud apreciază că râsul este un surplus de energie care trebuie eliberat pentru a

225 Lawrence E. Klein, Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Sensu Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour in a Letter to a Friend*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 12

descătuşa gândurile şi sentimentele inconştiente: „râsul se declanşează când o cantitate de energie psihică folosită mai înainte pentru investirea anumitor căi psihice a devenit inutilizabilă, aşa încât se poate descărca liber", dar psihanalistul subliniază mai departe că „nu orice râs, însă cu siguranţă râsul provocat de spirit este un semn de plăcere"[226]. De altfel, umorul a fost o preocupare constantă a lui Freud atât în tinereţe, cât şi spre sfârşitul vieţii.

El publică *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* în aceeaşi perioadă cu alte trei lucrări importante: *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor)* (1900), *Zür Psychopathologie des Alltagslebens (Psihopatologia vieţii cotidiene)* (1904) şi *Drei Abhandlungen zür Sexualtheorie (Trei eseuri asupra sexualităţii)* (1905). Autorul lor nu devenise încă o personalitate recunoscută, dar aceste lucrări au deschis era psihanalizei şi l-au făcut celebru pe *Profesor Doctor* Sigmund Freud, după cum semnează pe coperta cărţii *Der Witz*… De altfel, lucrarea *Der Witz …,* asemenea celorlalte trei, analizează un aspect aparent comun al vieţii mentale, *cuvântul de spirit*, argumentând că acesta conţine anumite coduri care, descifrate, pot pune în lumină modalitatea de lucru a minţii umane.

Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten şi *Drei Abhandlungen zür Sexualtheorie* apar în acelaşi an în care un tânăr fizician de douăzeci şi şase de ani, Albert Einstein, publică articolul *Zur Elektrodynamik bewegter Koerper (Despre electrodinamica corpurilor în mişcare)* (1905), în care detaliază ceea ce va deveni curând faimoasa teorie a relativităţii, dovedindu-se astfel că acel an a reprezentat o mare cotitură în modul de a fi şi de a gândi al oamenilor. De altfel, cele două mari personalităţi au devenit mai târziu prieteni apropiaţi şi Einstein spunea, în 1932, despre Freud, când acesta devenise deja celebru: „Admir mult pasiunea dumneavoastră de a stabili adevărul – o pasiune care a ajuns să domine toată gândirea dumneavoastră. Aţi arătat cu o irezistibilă luciditate cât de inseparabil sunt legate în psihicul uman instinctele agresive şi distructive cu cele de iubire şi de poftă de viaţă"[227].

Dar să ne întoarcem la lucrarea *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*. Prin această lucrare, Freud se dovedeşte a fi un mare iubitor de umor, deoarece, pentru a-şi prezenta ideile, el le corelează cu numeroase glume, care stârnesc, desigur, râsul lectorului. Ce exemplu de analiză poate fi mai bun decât acesta, când teoria se îmbină în mod plăcut cu practica!? Ideea revoluţionară a lui Freud era aceea că râsul, ca exteriorizare a cuvântului de spirit, îşi are originea într-un exces

[226] Sigmund Freud, *Cuvântul de spirit şi raportul său cu inconştientul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică: Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 131

[227] *The Einstein – Freud Correspondence* (1931 – 1932), p. 1
http://www.public.asu.edu/~jmlynch/273/documents/FreudEinstein.pdf

de energie creat de represiunea instinctelor sexuale şi a celor agresive. Freud a văzut râsul ca o modalitate de exprimare a acestor impulsuri interzise social.

Corelarea râsului cu agresivitatea şi sexualitatea nu era o idee tocmai nouă. Freud teoretizase, deja de câţiva ani, în *Interpretarea viselor*, că, pentru ca o societate civilizată să funcţioneze, anumite dorinţe şi nevoi primare trebuie să fie reprimate. Prin somn însă, acestea erau eliberate din inconştient. Pentru Freud, visele erau în conexiune directă cu inconştientul şi, de aceea, el a studiat acea conexiune prin interpretarea simbolurilor găsite în vise. Psihanalistul vienez credea că mintea conştientă acţionează ca un gardian asupra inconştientului, prevenind anumite sentimente reprimate să ajungă la suprafaţă. În timpul somnului, oricum, acest gardian conştient este absent şi atunci inconştientul este liber să exprime cele mai ascunse dorinţe.

În 1905, Freud aplică cunoştinţele asupra elaborării viselor şi în modalitatea de construire a cuvântului de spirit.[228] Prin analogie cu teoria psihanalitică a viselor, el dezvoltă teoria psihanalitică a râsului, arătând că există o legătură puternică între inconştient, pe de o parte, şi umor, pe de altă parte, deoarece cuvintele de spirit, ca şi visele şi actele ratate poartă urmele dorinţelor reprimate. Preluând ideile lui Herbert Spencer, psihanalistul vienez a emis ipoteza că râsul izvorăşte dintr-un exces de energie creat de represiunea sexuală şi agresivă. El a văzut umorul ca pe o modalitate relativ clandestină de exprimare a acestor impulsuri interzise social. Similitudinea dintre vise şi râs reiese şi din faptul că tehnicile de elaborare a cuvântului de spirit coincid cu tehnicile elaborării visului, ambele operând cu procesele de condensare, deplasare şi unificare.

În ceea ce priveşte materialul ce cauzează amuzamentul, el deosebeşte trei categorii: *cuvintele de spirit,* la rândul lor clasate în naive sau tendenţioase[229], *comicul* şi *umorul*. În toate cele trei situaţii, râsul eliberează energia nervoasă care, iniţial, a fost solicitată pentru o cerinţă psihologică, dar apoi a devenit de prisos odată ce este abandonată cerinţa.

În cartea sa, Freud acordă cea mai multă atenţie *cuvintelor de spirit* care apar atunci când conştientul permite expresia gândurilor pe care societatea, de obicei, le suprimă sau le interzice. Mai întâi, trebuie deosebită *gluma* de *cuvântul de spirit*. „Gluma are ca obiectiv principal tendinţa de a ne amuza şi se mulţumeşte dacă ceea ce enunţă ea nu apare ca lipsit de sens sau ca fiind complet fără conţinut. Dacă acest enunţ este el însuşi bogat în conţinut şi valoros, gluma devine cuvânt de spirit (…) şi marile instincte ale vieţii afective îl folosesc spre a-şi atinge sco-

[228] Sigmund Freud, *Cuvântul de spirit şi raportul său cu inconştientul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 29
[229] *Ibidem*, pp. 82 – 83

purile"[230]. Psihanalistul vienez face distincţia dintre cuvintele de spirit inocente şi cele tendenţioase (sexuale, agresive, cinice şi absurde).[231] Cuvintele de spirit inocente sunt cele care nu îndeplinesc funcţii psihologice profunde. Acestea pot fi glumele care fac, pur şi simplu, jocuri de cuvinte. Spre deosebire de acestea, un mare număr de cuvinte de spirit *(Witz)* sunt tendenţioase prin aceea că permit dorinţelor reprimate să fie auzite: „În cazul spiritului tendenţios, plăcerea rezultă din satisfacerea unei tendinţe care altminteri ar fi rămas nesatisfăcută"[232]. Cuvintele de spirit tendenţioase folosesc un anumit mecanism de realizare prin care se eludează cenzorul şi dau o expresie jucăuşă unor emoţii, altfel reprimate sau inhibate. Emoţiile cel mai adesea reprimate sunt dorinţa sexuală şi agresivitatea şi, astfel, cele mai multe glume sunt despre sex, agresivitate sau ambele. Atunci când spunem o „glumă" cu temă sexuală sau ascultăm pe altcineva spunând-o, depăşim cenzorul nostru intern şi dăm frâu liber *libido*-ului. Spunând sau ascultând o „glumă" care afectează un individ sau un grup de oameni care nu ne plac, similar vom elibera agresivitatea pe care o reprimăm. În ambele cazuri, energia psihică, folosită, în mod normal, pentru a reprima aceste pulsiuni pe care societatea rafinată, de obicei, le interzice, devine inutilă şi este eliberată prin râs.

Sub masca unui *cuvânt de spirit*, gândul este prezent ca şi când nu ar fi serios: este doar o „glumă". Făcând distincţia între cuvintele de spirit inocente şi cele tendenţioase, Freud afirmă că ambele feluri de cuvinte de spirit folosesc acelaşi tip de mecanism, dar că cele tendenţioase produc un râs mai puternic. Atunci când sunt întrebaţi de ce râd atunci când aud un cuvânt de spirit, oamenii au tendinţa să puncteze ingeniozitatea mecanismului de fabricare a acestuia. Deşi ne place să credem că mecanismul de realizare a cuvântului de spirit este sursa plăcerii, a distracţiei, de fapt nu ştim de ce râdem.[233] Prin aceasta, Freud argumentează apoi că auto-amăgirea stă la baza celei mai mari distracţii din umor. Vrem să credem că umorul nostru este moral ca şi noi înşine, că ne bucurăm în mod inocent de glumele bune, care sunt „doar glume". Oricum, sunetul râsului are un chicotit agresiv care permite o plăcere momentană printr-o cruzime feroce. Ca urmare, glumele tendenţioase nu sunt chiar „numai glume". Cuvântul de spirit tendenţios are rolul de a „extrage plăcere (…) prin înlăturarea inhibiţiilor". El întăreşte tendinţele pe care le serveşte, procurându-le ajutoare din emoţii şi impulsuri înăbuşite sau punându-se pur şi simplu pe sine în slujba tendinţelor înăbuşite"[234].

---

[230] *Ibidem*, pp. 118 – 119
[231] *Ibidem*, p. 104
[232] *Ibidem*, p. 106
[233] *Ibidem*, p. 118
[234] *Ibidem*, p. 120

Conform lui Freud, există un conflict fundamental între cererile şi comenzile vieţii sociale şi chemările noastre instinctuale. Societatea civilizată cere ca instinctele sexuale şi agresive să fie reprimate sau îndepărtate din conştiinţa conştientă, dar ele pot fi împărtăşite, dacă nu sunt „serioase". Cuvintele de spirit utilizează un număr de tehnici cognitive, cum ar fi deplasarea, condensarea şi unificarea, care permit unui individ să exprime pe scurt impulsurile agresive şi sexuale inconştiente pe care, în mod normal, le-ar fi reprimat. „În cazul cuvântului de spirit obscen, provenit din apropoul trivial, el îşi face din terţul, care acţionase iniţial ca un element supărător în situaţia sexuală creată, un aliat în faţa căruia femeia trebuie să se ruşineze. (…) În cazul tendinţei agresive, el transformă prin acelaşi procedeu ascultătorul iniţial indiferent într-un complice care urăşte sau disprețuieşte alături de el şi îi creează inamicului o armată de adversari, acolo unde, la început, nu existase decât unul singur. În primul caz, el depăşeşte inhibiţiile pudorii şi ale bunei-cuviinţe, oferind o bonificaţie de plăcere; în cel de al doilea, răstoarnă însă judecata criticii."[235] Energia inhibitorie care ar fi fost folosită în mod normal pentru a reprima aceste impulsuri ale *libido*-ului este disipată sub forma râsului.

Cea de a doua categorie freudiană a fenomenului legat de râs este comicul, prin care se eliberează energia chemată pentru a gândi, dar care apoi este considerată nenecesară. Freud face o oarecare clasificare a categoriilor comicului şi vorbeşte despre: comicul de mişcare, comicul din acţiunile şi trăsăturile fizice sau de caracter ale oamenilor, comicul din transpunerea în situaţii comice sau comicul din imitaţie, deghizare, demascare, caricatură, parodie, travestire[236], dar şi comicul sexual şi obscen[237]. Freud se opreşte îndelung asupra comicul de mişcare, ce se referă la sursele non-verbale ale veseliei, cum ar fi acţiunile stângace ale pantomimului.[238] Pe măsură ce priveşte mişcările neîndemânatice ale mimului, observatorul mobilizează o anumită cantitate de energie mentală sau ideatică ca şi cum ar face el însuşi mişcările persoanei pe care o priveşte. Prin râs, care este exteriorizarea „plăcerii comice"[239], apare o economisire a energiei pe care, în mod normal, am cheltui-o pentru a înţelege mişcările mimului. „Dacă mişcarea celuilalt este exagerată sau inadecvată scopului ei, atunci efortul excesiv necesar înţelegerii ei este inhibat *in statu nascendi*, în faza mobilizării energiei; el este declarat inutil şi devine disponibil pentru o altă utilizare, eventual pentru descărcarea prin râs."[240] Psihanalistul vede în comic acel râs încântător în faţa

[235] *Ibidem*, p. 119
[236] *Ibidem*, p. 165
[237] *Ibidem,* p. 191
[238] *Ibidem,* p. 165
[239] *Ibidem,* p. 188
[240] *Ibidem,* p. 169

comportamentului copilăresc al sinelui sau al celorlalţi şi îl descrie ca pe „redeşteptarea dimensiunii noastre infantile" sau ca „râsul de copil" regăsit.[241]

Psihanalistul prezintă a treia situaţie care conduce la râs: *umorul*, ce „apare când există o situaţie care, de obicei, ne produce sentimente neplăcute şi când totodată asupra noastră acţionează factori capabili să reprime aceste afecte în perioada lor de constituire. Prin urmare, în cazurile amintite mai sus, persoana afectată într-un fel sau altul ar putea obţine plăcerea umorului, în timp ce persoana neimplicată resimte plăcerea comică. Atunci nu putem spune decât că plăcerea umorului se naşte pe seama acestor afecte suspendate, din economisirea unui consum afectiv"[242]. Există infinite tipuri de umor, în funcţie de afectul inhibat, şi, de aceea, ele pot apărea în situaţiile în care persoanele ar avea, în mod normal, experienţe negative, cum ar fi frica, teama, tristeţea, enervarea, durerea, dar percepţia elementelor amuzante sau incongruente în situaţie le asigură o perspectivă alterată asupra situaţiei şi le permite să evite experimentarea acestor afecte negative. Conform lui Freud, umorul este un fel de mecanism de apărare care permite cuiva să facă faţă unei situaţii dificile fără să devină copleşit de emoţii neplăcute. Umorul este „un proces de apărare. Procesele de apărare sunt corelatele psihice ale reflexului de fugă şi au drept sarcină să împiedice apariţia unor surse endogene de neplăcere… Umorul poate fi considerat ca manifestarea cea mai înaltă a proceselor defensive ale psihicului. (…) Umorul (…) deţine mijloacele de a capta energia afectului neplăcut pe cale de a se declanşa şi de a o transforma, prin descărcare, în plăcere"[243]. Freud insistă asupra acestui aspect benefic al umorului, pe care îl rafinează în articolul *Umorul,* când deja îşi cristalizase teoria sa psihanalitică: „umorul nu are numai ceva eliberator, asemenea cuvântului de spirit şi comicului, ci şi ceva măreţ şi înălţător, trăsături care nu se regăsesc la celelalte două tipuri de beneficiu de plăcere dintr-o activitate intelectuală. Măreţia constă, evident, în triumful narcisismului, în invulnerabilitatea victorios afirmată a Eului. Eul refuză să se întristeze, să lase realitatea din jurul lui să-i impună suferinţă, el nu admite că traumele lumii exterioare l-ar putea afecta, ba chiar arată că sunt pentru el numai ocazii întru manifestarea plăcerii"[244].

Şi în cazul analizei fenomenelor legate de râs, Freud este preocupat de identificarea mecanismului de producere, dar şi de locul ocupat la nivelul psihicului uman de fiecare dintre cele trei categorii ale amuzamentului. Aflăm, astfel, că „nu

[241] *Ibidem,* p. 194
[242] *Ibidem*, p. 197
[243] *Ibidem*, p. 201
[244] *Idem*, *Umorul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 228

persoanele străine, ci propriile noastre procese de gândire constituie sursa plăcerii pe care o datorăm cuvântului de spirit"[245]. Pe de altă parte, Freud plasează „sursa plăcerii produse de cuvântul de spirit (…) în inconştient"[246], iar comicul şi umorul îşi au „localizarea psihică în pre-conştient"[247].

Dincolo de similitudinile dintre cuvântul de spirit şi vise, Freud identifică şi anumite deosebiri. Visul este un produs psihic complet asocial, care nu urmăreşte să comunice ceva; în schimb, cuvântul de spirit are un pronunţat caracter social. Noi râdem cu alţii şi râsul poate ajuta la strângerea legăturilor sociale: „nimeni nu se poate mulţumi să facă un cuvânt de spirit numai pentru sine însuşi. Elaborarea cuvântului de spirit este legată inseparabil de dorinţa de a-l comunica altora; ba această necesitate este atât de intensă, încât adesea ea se realizează trecând peste unele scrupule importante"[248]. Dar, în acelaşi timp, umorul poate fi antisocial: noi putem râde de alţii. Umorul devine şi o cale de rebeliune împotriva cererilor ordinii sociale. În acest sens, Freud nota în articolul său *Umorul*, din 1927: „Umorul nu este resemnat, el este îndărătnic şi semeţ (...) el nu înseamnă numai triumful Eului, ci şi al principiului plăcerii, care reuşeşte să se afirme astfel în ciuda condiţiilor reale nefavorabile"[249].

Fiecare dintre cele trei categorii enunţate (cuvântul de spirit, comicul şi umorul) oferă plăcere, deoarece implică o economisire a energiei psihice care, devenind ne-necesară pentru scopurile ei normale, este disipată sub forma râsului: „plăcerea cuvântului de spirit pare să provină din *economisirea consumului cerut de inhibiţie*; plăcerea comică, din *economisirea consumului cerut de reprezentare (sau investire);* plăcerea umorului, din *economisirea consumului afectiv*"[250].

Freud articulează teoria psihanalitică asupra umorului, aducând în prim plan rolul umoristului, pe care îl consideră superior celor care îl ascultă, deoarece îi acordă rolul de adult, de tată, comparativ cu cei care îl ascultă, consideraţi a fi

---

[245] *Idem*, *Cuvântul de spirit şi raportul său cu inconştientul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 158

[246] *Ibidem,* p. 180

[247] *Ibidem*, p. 202

[248] *Ibidem*, p. 128

[249] *Idem*, *Umorul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 228

[250] *Idem*, *Cuvântul de spirit şi raportul său cu inconştientul*, în *Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 203

copiii.[251] Umoristul trebuie preţuit şi pentru faptul că el măreşte continuu *imperiul umorului* prin subordonarea acelor emoţii umane „până în acel moment neîmblânzite şi de a le transforma (…) în surse ale plăcerii umorului". Freud consideră că atitudinea umoristică este o calitate umană „rară şi preţioasă"[252], deoarece nu o posedă toţi oamenii şi de aceea, cei care o au, trebuie apreciaţi.

Umorul – formă non-violentă de manifestare a agresivităţii

Umorul este universal, întrucât poate fi găsit în orice societate. Şi totuşi este particular, deoarece nu există nimic care să fie amuzant în mod universal. Există diferenţe culturale şi individuale, dar acestea sunt investite cu semnificaţii morale. Umorul poate fi o problemă de conţinut, de punct de vedere: există o politică, o moralitate şi o estetică a umorului.

Acceptarea râsului şi recunoaşterea lui ca modalitate de reducere sau chiar de inhibare a violenţei variază de la o cultură la alta. Unele societăţi au interzis râsul, altele nu numai că l-au acceptat, dar chiar l-au încurajat.

Celebra formulă a lui Aristotel, *„omul este singurul animal care râde"*[253], s-a bucurat de o imensă popularitate şi i s-a dat o interpretare largă: râsul a fost văzut ca privilegiul spiritual cel mai înalt, inaccesibil altor creaturi. În *Philebus,* Platon defineşte râsul ca fiind „bucuria de răul prietenilor", deşi este „desigur, ceva nedrept" şi afirmă că râsul îşi are originea în sentimentul de desconsiderare faţă de ignoranţa unora care ne apar, astfel, ridicoli:

„*SO*[254]*: Or, priceperea şi frumuseţea părelnice ale prietenilor (...) sunt ridicole când sunt asociate cu slăbiciunea şi vrednice de ură când au putere – oare nu le declarăm ridicole la prieteni (...) când sunt nevătămătoare celorlalţi?*

PRO: Aşa le declarăm.

SO: Dar nu afirmăm că această condiţie a lor, fiind ignoranţă, este un rău?

PRO: Ba da.

SO: Ne bucurăm ori suferim, când râdem de ea?

PRO: E limpede că ne bucurăm."[255]

---

[251] *Idem*, *Umorul, Opere,* vol. VIII – *Comicul şi umorul,* traducere de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p. 229

[252] *Ibidem,* p. 231

[253] Aristotel, *Parts of Animals*, Cartea 3, cap. 10, (673a)
http://classics.mit.edu/Aristotle/parts_animals.3.iii.html

[254] SO = Socrate şi PRO = Protarchos sunt două dintre personajele dialogului platonician *Philebos.*

[255] Platon, *Philebus*, în *Opere VII*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, 49d-50a

Tot în Grecia antică însă, învăţăturile hipocratice aminteau despre puterea terapeutică a râsului.

În Evul Mediu, râsul a rămas în afara tuturor sferelor oficiale ale ideologiilor şi ale relaţiilor sociale. Considerat de Stagirit specific doar omului, râsul a fost eliminat din conţinutul ideologiei medievale, rămânând doar ascetismul, providenţialismul sumbru, păcatul, căinţa, suferinţa, ca şi caracterul regimului feudal, cu opresiunile şi cu intimidările sale, toate aceste elemente determinând un ton de seriozitate pietrificată şi îngheţată. Acesta era (se presupunea) singurul ton de a exprima adevărul şi binele.[256] Cultura râsului a devenit o contra-cultură ce aparţinea oamenilor obişnuiţi, fiind, în acelaşi timp, aproape interzisă în rândul „oamenilor învăţaţi", depunându-se eforturi considerabile pentru a-l controla.

Umberto Eco a reuşit să surprindă, în romanul *Numele trandafirului,* metamorfoza unei culturi care a expulzat comicul. Romanul este centrat pe neliniştile spirituale ale unui călugăr care se temea de puterea râsului. Punctul de plecare al acestei opere a fost descoperirea stranie pe care a constatat-o scriitorul şi filosoful italian în faptul că *Poetica* lui Aristotel se încheie cu o frază neterminată, în care autorul menţiona că urma să trateze tema comediei. Cele trei puncte lăsate în suspensie la sfârşitul *Poeticii*, urmate de o pagină albă, anunţau un întreg Ev Mediu lipsit de orice tratat despre comedie.

În ficţiunea ce imaginează redescoperirea părţii pierdute din *Poetica,* Umberto Eco pregăteşte momentul prin pomenirea altor două texte despre râs, de asemenea interzise, ce veneau din lumea arabă. Ni se spune că primul text a fost scris de un nebun, iar al doilea, de un alchimist egiptean. În textul alchimic, Dumnezeu ar fi creat lumea prin râs, un râs divin ce a făcut să se nască şapte zei, lumina, apa, pământul şi sufletul.

După amintirea acestor două tratate oarecum tolerate, apare fragmentul damnat din *Poetica:* „În prima carte am tratat despre tragedie şi cum ea, cerând pietate şi teamă, produce purificarea unor asemenea sentimente. Aşa cum am făgăduit, vom trata acum despre comedie (şi, de asemenea, despre satiră şi despre mimă) şi cum, producând plăcerea ridicolului, ea duce la purificarea unei asemenea pasiuni. Despre cât de demnă de consideraţie este o asemenea pasiune am şi spus în cartea despre suflet, întrucât – numai el dintre toate animalele – omul are putinţa de a râde… Vom arăta cum ridicolul faptelor ia naştere din asimilarea de la cel mai bun la cel mai rău şi invers, din surprinderea prin înşelăciune, prin imposibil şi prin violarea legilor naturii, prin neînsemnat şi prin neconsecvent, prin decăderea personajelor, prin lipsa de armonie, prin alegerea lucrurilor celor

[256] Ingvild Sælid Gilhus, *Laughing gods, weeping virgins: laughter in the history of religion*, Routledge, 1997, p. 2

mai puţin demne. Vom arăta cum ridicolul vorbirii ia naştere din echivocurile dintre cuvinte asemănătoare pentru lucruri deosebite, şi deosebite pentru lucruri asemănătoare, prin flecăreală şi prin repetiţie, prin jocuri de cuvinte, diminutive, greşeli de pronunţie şi barbarisme"[257].

A doua carte din *Poetica* era interzisă pentru că a fost scrisă de Aristotel, cel ce se identifica cu magistrul absolut al scolasticii. Râsul trebuia să fie rezervat doar celor ignoranţi, prostimii, doar distracţiei de bâlci, oamenii cărţii neavând voie să râdă, căci ar fi putut să-şi dezvolte simţul critic şi ar fi distrus ordinea socială. „Dar dacă cineva, într-o zi, fluturând cuvintele Filosofului şi vorbind deci ca un filosof, ar aduce arta râsului la puterea unei arme subtile, dacă retorica convingerii ar fi înlocuită cu retorica derâderii, dacă topica răbdătoarei şi salvatoarei construcţii a imaginilor reînvierii va fi înlocuită cu topica nerăbdătoarei distrugeri şi a răstălmăcirii tuturor imaginilor celor mai sfinte şi mai respectabile – oh!, în ziua aceea şi tu, şi toată înţelepciunea ta (…) veţi fi răsturnaţi."[258]

Râsul îl eliberează pe om de frică, îl face să-şi minimalizeze duşmanul, să nu-l mai ia în serios. Mai grav, s-ar putea crede că eliberarea de frică înseamnă înţelepciune. Dacă omul simplu râde, este bine, căci el o face spontan, natural, fără să urmeze o metodă, o ştiinţă. O ştiinţă a râsului însă ar putea fi o armă ce s-ar putea dovedi devastatoare pentru om, deoarece îl privează de instinctul fundamental de apărare şi acţiune ce izvorăşte din Frică.

Poetica lui Aristotel a fost redescoperită în Renaştere. După modelul ei, au apărut apoi numeroase alte *Poetici,* cât şi o serie de traduceri în limbile naţionale: Giorgio Valla o tălmăceşte în latină[259] (1498), iar scriitorul Lodovico Castelvetro, în italiana vulgară[260] (1570); în acelaşi timp, Thomas Sébillet scrie *Art poétique français* (1548) etc. Noile texte s-au ocupat însă şi de comic şi, astfel, în contextul redescoperirii Antichităţii, apare surâsul angelic din pictura Renaşterii, anunţând excesele unui simţ critic ce va deveni exagerat în epoca barocă, generând violenţele devastatoare din timpul războaielor germane îndreptate împotriva Bisericii Catolice şi mergând până la întronarea zeiţei Raţiune de către revoluţionarii francezi. Surâsul aparţine întotdeauna unei persoane, cum ar fi, de exemplu, surâsul Mona Lisei. Este dificil, dacă nu chiar imposibil, să vorbim despre o contaminare, despre o contagiune de surâs. Surâsul este corelat, mai degrabă, cu melancolia, cu un act reflexiv, cu o anumită satisfacţie personală, pe care nu o poţi împărtăşi cu ceilalţi,

[257] Umberto Eco, *Numele trandafirului,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 463
[258] *Ibidem*, p. 471
[259] Sarah Stanton, Martin Banham, *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 16
[260] *Ibidem*, p. 58

provocând detaşare şi o ascundere enigmatică a ceea ce se petrece în suflet. În esenţă, surâsul surprinde conştientizarea faptului că starea actuală în care se află cineva este superioară celei trecute. Surâsul surprinde un progres în starea conştiinţei, este ca şi cum nu ne-ar mai fi frică de noi înşine, este o mulţumire izvorâtă din faptul că ameninţările ce-şi găseau sursa în propriul nostru Eu au fost depăşite. La polul opus, râsul orientat în afara noastră este, prin excelenţă, contagios şi bine motivat în plan agresiv. Dacă studiem oamenii care râd, nu ne este deloc imposibil să identificam şi obiectul ilarităţii. Chiar dacă râsul este cea mai nonviolentă formă de manifestare a ceea ce înţelegem prin agresivitate, există, totuşi, o violenţă potenţială ce poate irumpe, în anumite cazuri, în forme ce scapă de sub control, în care râsul îndreptat împotriva cuiva îl poate izola şi chiar distruge.

În literatura barocă deja, comicul, ce pare să depăşească definitiv faza unui simplu surâs ironic, îşi prevesteşte şi latura lui înspăimântătoare, iraţională, distructivă, violentă. Rolurile se schimbă, ca în *Nunta lui Figaro*, se răstoarnă situaţii, nimic nu mai are stabilitate şi totul se scufundă într-un hohot de râs ca în periplul lui *Don Quijote de la Mancha*. Râsul, izvorât din umorul aliat strâns cu bătaia de joc, a funcţionat ca o agresivitate corectivă contra ipocriziei sociale şi a reprezentat o supapă de eliberare a agresivităţii pentru masele sărăcite care astfel nu se mai revoltau.

Epoca Modernă, odată cu renunţarea la gândirea de tip analogic, specifică magiei şi alchimiei, a trebuit să dezvolte şi o întreagă teorie despre modul în care apar umorul, râsul, ironia şi toate acele lucruri care evită să ia lumea în serios. Astfel, după François Rabelais, care a reuşit să provoace râsul prin povestirile despre Gargantua şi Pantagruel, a venit şi rândul acelora care vor teoretiza acest fenomen de contagiune în masă, prin mijloacele unei ştiinţe ce păstra amintirea tratatelor alchimice şi pe care încerca să le depăşească abordând fenomenul prin rigorile unei noi ştiinţe ce se dorea exactă. Dacă exactitatea nu va fi niciodată adevăr, rămâne să ne lămurească istoria, ce pune faţă în faţă gândirea fondată pe analogie şi spiritul rece, calculat, întemeiat pe legi empirice, precise, universale, lipsite de farmecul metaforelor speculative, al epocii moderne, deschis magistral de filosofia lui Bacon şi Descartes.

În contextul acelor timpuri, René Descartes este printre primii autori care tratează râsul în perspectiva focului interior; în *Tratatul despre pasiuni,* filosoful francez ne oferă una dintre primele explicaţii ale fenomenului râsului. Pentru Descartes, râsul nu însoţeşte o bucurie constantă sau mare, ci, din contră, el este rezultatul unei descărcări violente a unei tensiuni ce se naşte atunci când cineva, care este trist, primeşte o bucurie inopinată, ce-i umflă brusc plămânii cu sânge. De aceea, râsul însoţeşte, de regulă, stările de mirare ce implică surprindere, dar

mai ales pe acelea în care este prezentă ura cauzată de un foc interior.[261] „Este ceea ce se întâmplă cu acele lichide care, puse la foc, îşi măresc brusc volumul când turnăm puţin oţet în vasul în care se află ele. Căci partea cea mai fluidă a sângelui care vine din splină are o natură asemănătoare cu a oţetului. Experienţa ne mai arată că, în toate împrejurările când se produce acest râs în hohote, care vine din plămân, există întotdeauna un mic motiv de ură sau cel puţin de mirare"[262]. Prima cauză a râsului, respectiv mirarea, nu implică agresivitatea; a doua cauză însă, atunci când intră în joc ura, este însoţită, în chip inevitabil, şi de pulsiuni agresive.

Pentru Kant, râsul este un afect şi, în această calitate, ascunde resorturile unei stări maladive sau, în orice caz, una în care raţiunea este obnubilată în mare măsură, lăsând porţile deschise, uneori larg, iraţionalului. Dar filosoful german notează şi faţeta pozitivă a râsului: „atât râsul, cât şi plânsul au şi un important rol pozitiv prin faptul că detensionează sufletul, căci amândouă tind să descreţească fruntea; căci ele sunt eliberări de un obstacol ce stă în cale forţei vitale prin efuziuni"[263]. Râsul se manifestă, de regulă, în faţa unui lucru devenit comic, baroc, căpătând, prin hiperbolizare, câteva note în plus sau în minus faţă de ceea ce posedă, în chip firesc, o realitate ameninţătoare metamorfozată în ceva lipsit de atribuţiile pericolului, asupra căruia putem transfera întreaga noastră agresivitate.

În cartea sa *Sören Kierkegaard. L'exception,* Maryvonne Perrot insistă asupra faptului că ironia şi umorul sunt pentru filosoful danez elemente intermediare, fiecare pregătind un stadiu important al vieţii spiritului. Dacă este să ne referim la Socrate, personajul preferat de Kierkegaard, putem specula că filosofia sa a debutat cu stadiul ironistului care sancţiona lumea în care trăia. Ironia, care niciodată nu-l transformă pe adeptul ei într-o victimă, l-a împins însă pe filosoful grec la un al doilea nivel – respectiv conştiinţa etică. Aceasta l-a transformat într-un spirit cu viziuni radicale care îl vor metamorfoza într-un personaj comic, ce va semăna umor agresiv printre contemporani, cum este cazul percepţiei lui Aristofan, care, în comedia *Norii*, va construi imaginea unui Socrate care stârneşte râsul unei lumi ce nu-l înţelege, pregătindu-i destinul tragic. Focul, fictiv sau nu, ce mistuie şcoala lui Socrate din Atena, imagine cu care se încheie piesa de teatru, anunţă, într-un fel oarecare, destinul tragic al personajului comic, deschizând perspectiva unei situaţii care, de fapt, este mai mult comico-tragică. Tragismul din spatele comediei trimite la cel din urmă stadiu, cel al contactului cu spiritul universal, cu absolutul, ce îl transformă pe erou într-un cavaler al credinţei posedat de spiritul religios.

[261] René Descartes, *Les Passions de l'âme*, art. 126, Editura Booking International, Paris, 1995, pp. 186 – 187

[262] *Ibidem*

[263] Immanuel Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, Editura Antaios, Oradea, 2001, p. 188

„L'ironiste a, donc, le mérite de remettre à sa place le faux absolu en le confrontant au relatif, mais il n'est pas encore à même d'atteindre l'absolu véritable. Seul l'humoriste s'en approche"[264].

Ironia ţine de stadiul estetic, pregătind însă trecerea spre stadiul etic. Umorul, la rândul său, interferează cu stadiul etic şi cel religios. Sören Kierkegaard a fost unul dintre primii gânditori care a teoretizat latura tragică a umorului. Dar tocmai pentru că umorul se caracterizează şi printr-o durere ascunsă, el implică, totodată, o simpatie, care lipseşte ironiei. Dacă ironia poate fi agresivă, pentru că se recheamă în raport cu obiectul sau cu subiectul asupra căruia ea se exercită, umorul se află în complicitate cu ridicolul pe motivul egalităţii tuturor în faţa comicului.

De asemenea, simpatia ironiei nu este simpatie decât într-o manieră extrem de indirectă; ea nu se aplică nimănui, ci doar ideii de a trage profit. În acest sens, Kierkegaard adaugă aici o formulă care constituie cel mai frumos omagiu pe care un filosof l-a adus vreodată femeilor sau, mai degrabă, feminităţii: „la femei se va găsi deseori umorul, dar niciodată ironia. Dacă ele vor practica ironia, aceasta nu li se va potrivi, deoarece natura adevărată a femeii va vedea în ironie un fel de cruzime"[265]. Umorul este inseparabil de tandreţea unei glume care exclude cruzimea, de complicitatea cu râsul şi de simpatia în suferinţă, din care Kierkegaard face apanajul feminităţii.

Umorul este stadiul conştientizării contradicţiei dintre libertate şi necesitate, dintre interioritate şi exterioritate. Chiar dacă umorul este adiacent religiosului, este periculos să le confundăm[266]; umoristul nu este, nici într-un caz, un cavaler al credinţei, un om ce se simte aruncat pe culmile disperării. Dacă în stadiul religios descoperim maladia mortală, născută din înţelegerea faptului că sinteza este imposibilă, căci interioritatea, libertatea noastră, nu se poate pune în acord cu lumea exterioară, cu necesitatea, în umor lucrurile stau cu totul altfel, deoarece contradicţia, chiar dacă este bine identificată, rămâne totuşi tolerată.

Putem spune că râsul este o expresie umană universală, restrictivă la om şi, de aceea, reprezintă o linie de separaţie între omenire şi animale. Râsul este o parte a culturii, este un produs cultural, locul şi funcţiile lui fiind determinate cultural[267]. Conform lui Bergson, râsul are în el un element de agresivitate coercitivă. Râzând de alţii, îi minimalizăm, îi depreciem şi le comunicăm dezaprobarea noastră asupra comportamentului lor. Ridiculizând deviantul, râsul apără societatea, îndepărtând o parte dintre tensiunile acumulate ale societăţii moderne.

---

[264] Maryvonne Perrot, *Sören Kierkegaard. L'exception*, Éditions du Beffroi, Québec, 1989, p. 148
[265] *Ibidem*, pp. 151 – 152
[266] *Ibidem,* p. 152
[267] Ingvild Sælid Gilhus, *op. cit.*, Routledge, USA, 1997, p. 2

Încercând să identifice resursele intime ale ilarităţii, această forţă teribilă ce creează putere, Henri Bergson, pe bună dreptate, constata că, „dacă am vrea să definim comicul apropiindu-l de contrariul său, ar trebui să-l opunem graţiei, mai mult decât frumuseţii. El este mai curând rigiditate decât urâţenie"[268]. Un trup inspiră comicul când mişcările lui sunt mecanice, rigide, aparent lipsite de viaţă. Comicul este prima poartă spre raţionalizarea sentimentelor prin faptul că detensionează sufletul, îl face să poată privi detaşat o realitate deranjantă sau, de ce nu, chiar înspăimântătoare.

Poate că în *La psychanalyse du feu (Psihanaliza focului)* (1938), Gaston Bachelard a insistat prea puţin pe efectul alcoolului asupra ilarităţii. Dar cu siguranţă că *apa care arde* provoacă, în cantităţi mici, o stare de bună dispoziţie ce incită la râs. Alcoolul modifică presiunea sângelui, inhibă anumiţi centri nervoşi ce ţin de controlul neocortexului asupra afectivităţii, lăsând frâu liber imaginaţiei, ce pătrunde în straturile profunde ale inconştientului. Psihanalistul francez afirma că impresiile fiziologice ale căldurii au fost incluse în cunoaşterea pre-ştiinţifică. Artiştii alchimiei deosebeau căldura fiecărui animal şi explicau procesele fiziologice prin gradele de căldură din organe.[269] Alchimia, aşa cum o vede Bachelard, este un produs al acelor mecanisme psihice ce caută să regleze raportul dintre interioritate şi experienţa sensibilă.

În acest sens, este extrem de interesant periplul bachelardian prin semnificaţiile cifrei patru. Pornind de la cele patru elemente ierarhizate în funcţie de agregarea lor într-o succesiune ce începe cu pământul, urmat de apă, aer şi foc, se ajunge la cele mai ciudate analogii, multe fiind de-a dreptul hilare sau lipsite de o coerenţă aparentă. Influenţa unei astfel de gândiri de tip analogic, oarecum justificată în *De occulta philosophia* a lui Heinrich Cornellius Agrippa von Nettesheim (1486 – 1535), trezea umorul fin al lui Bachelard. El amintea, sugerând faptul că este vorba despre un „anacronism al prostiei", în finalul acestor exemple, nepermis de multe, de memoriul unui nobil din Westfalia, „un proprietar stupid", care implora guvernul Majestăţii sale Regele Prusiei să ia aminte la paralelismul consecvent, pe care filosofia îl demonstrează în ceea ce priveşte organizarea lumii. Acesta sugera, nici mai mult, nici mai puţin, să se facă separaţii politice mai severe, după modelul a ceea ce se observă în natură, unde există cele patru elemente: focul, aerul, apa şi pământul, care trebuie să se regăsească şi în societate sub forma deosebirilor dintre nobilime, cler, burghezie şi ţărănime.[270] O astfel de analogie extravagantă, exa-

[268] Henri Bergson, *Teoria râsului,* Editura Institutul European, Iaşi, 1992, p. 38
[269] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, p. 105
[270] *Idem, Dialectica spiritului ştiinţific modern,* vol. II – *Materialismul raţional*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, p. 430

gerată, reflectă deja o culme a unei gândiri care s-a îndepărtat de realitate într-o manieră ce poate provoca deja ironii.

Referitor la această problemă, este sugestivă şi opinia lui Carl Gustav Jung (1875 – 1961), care constată o veritabilă aritmetică inconştientă dezvoltată în *Symbolik des Geistes: Studien über psychische Phänomenologie (Simbolismul spiritului: studii despre fenomenologia psihică)* (1948), unde arată că numerele nu servesc numai la a număra, ci şi la a da nume. Doctrina celor patru elemente – formată pornind de la arhetipuri –, pe care psihologul este dator să le cunoască, apare, din punct de vedere strict ştiinţific, ca una dintre cele mai memorabile erori ale minţii omeneşti.[271] O eroare născută, însă, din cele mai adânci structuri ale psihismului uman, ce au constituit fundamentele ştiinţei întemeiate pe principiul analogiei. O ştiinţă de factură magică, aşa cum a fost cea din epoca Renaşterii.

În spiritul acestor idei, Gaston Bachelard reuşeşte să demonstreze că psihicul creează mecanisme extrem de rafinate pentru a conserva eroarea care, din punctul său de vedere, este profitabilă. Astfel, *Marea operă*, respectiv împlinirea visului alchimic de a transforma naturi inferioare în aur, nu se poate materializa, nu pentru că teoria este o aberaţie ştiinţifică, ci pentru că elementele superioare ce intră în jocul lumii şi al minţii s-au contaminat: pământul, apa, aerul şi focul nu mai sunt pure, ci degradate. Alchimia devine, astfel, o veritabilă cale a autoperfecţionării; ea îşi îndeplineşte, prin eşecul empiric, misiunea spirituală, anume aceea a descoperirii unei căi spre idealitate, spre supremaţia spiritului, ce este într-un permanent proces de „distilare", de purificare. *Marea operă* rămâne o ţintă asemenea Ideii Binelui, teoretizată de Platon, pe care nicio săgeată a minţii, oricât de bine ar fi trasă, nu-l va atinge vreodată.

În acest context, deschis de psihanaliza alchimiei, realizată de Bachelard, lumea umorului nu poate fi înţeleasă fără a deschide porţile inconştientului, unde sunt găzduite cele mai adânci frici ale noastre, ce trebuie estompate, temperate, redirecţionate, transferate sau, în cazul fericit, asemenea alchimiştilor, sublimate. Umorul, comicul, ironia ţin de construirea unei lumi confortabile, în care realitatea a fost adaptată cerinţelor psihismului nostru. La fel cum ştiinţa magică uzează de infinite analogii la limita absurdului, pe care vrem să le credem adevărate, umorul se naşte, la rândul său, din infinita posibilitate a minţii de a inventa analogii cu situaţiile reale, care au, la rândul lor, rolul de a face viaţa acceptabilă, tolerabilă de către psihismul uman. Cine are simţul umorului va găsi în analogie puterea de a evada dintr-un cotidian care poate fi, uneori, prea constrângător.

[271] *Ibidem*, p. 439

Având în vedere aspectul său agresiv, umorul este una dintre cele mai eficace arme de care dispune *Homo ridens*. Râsul asigură o formă de agresivitate care îndepărtează o parte din tensiunile acumulate ale societăţii moderne. Emoţiile agresive pun stăpânire pe fiinţa umană tensionată şi rămân acolo până ce apare şocul final. Ele dispar natural în momentul râsului, când nu mai este nevoie de revoltă şi agresivitatea ajunge la final. Sfârşitul agresivităţii, care este o consecinţă necesară a râsului, nu duce, în mod necesar, la dispariţia tuturor ostilităţilor, nici la apariţia promptă a simpatiei.[272]

Dacă animalele dezvoltă o agresivitate ierarhică şi teritorială, iar cooperarea are un rol mai puţin important, la om cooperarea este vitală, ea fiind aceea care i-ar asigura supremaţia în faţa celorlalte specii şi de aceea agresivitatea teritorială şi ierarhică ar trebui să fie la fel ca sexualitatea, adică subordonată cooperării. În plan sexual, pentru a salva cooperarea, s-a dezvoltat sexualitatea de tip pereche. Similar, omul nu poate râde în izolare, fiind totdeauna necesare cel puţin două persoane: un actor şi un spectator, un transmiţător şi un receptor al umorului. Dar râsul, pe lângă coeziunea participanţilor, provoacă şi o senzaţie de agresivitate împotriva celor dinafară. Dacă nu putem participa la râs, ne simţim excluşi, ceea ce dovedeşte că acesta este, într-o măsură mai mare decât entuziasmul, ceva uman.[273] Tocmai pentru că vede râsul ca *„ceva specific uman",* etologul Konrad Lorenz se preocupă de acest comportament instinctual în finalul lucrării *Despre istoria naturală a agresiunii.* El afişează optimism în ceea ce priveşte posibilitatea reducerii agresivităţii intra-specifice, sub „forţa crescândă a umorului", care „va conduce selecţia în direcţia dorită"[274], deoarece râsul îl eliberează pe om de frică, îl face să-şi minimalizeze duşmanul, să nu-l mai ia în serios. În timpurile moderne, umorul a devenit „industrie", valoarea râsului fiind reflectată de popularitatea crescândă acordată artiştilor de comedie din lumea show-biz-ului.

Comicul s-a dovedit a fi o armă ce trebuie folosită cu măsură. Un filosof de excepţie cum este Giordano Bruno a intuit pericolul excesului atunci când a pus ca *motto* al piesei comice *Lumânărarul* formula, devenită de atunci celebră, *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis.*[275] În acest context, romanul *În numele trandafirului* al lui Umberto Eco ne poate dezvălui perspective multiple, cum ar fi şi aceea a martiriului în flăcări al unui călugăr vizionar ce căuta să salveze *status-quo*-ul medieval de excesele unui spirit critic ce ar fi anihilat orice fel de fior sacru prin râs.

---

[272] J. C. Gregory, *The Nature of Laughter*, Routledge, London, 1999, p. 33

[273] Konrad Lorenz, *Aşa-zisul rău. Despre istoria naturală a agresiunii,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 292

[274] *Ibidem,* pp. 292 – 293

[275] Giordano Bruno, *Lumânărarul*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 17

Este greu de spus cum ar trebui să arate cea mai bună dintre lumile posibile, dar, cu siguranţă, nu trebuie să fie una a exceselor, a pierderii măsurii. Orice cultură care se lasă fascinată de astfel de stări extreme riscă să-şi releve aspectele care ţin de patologie, aruncând fiinţa umană în abisurile iraţionalităţii – mama absolută a tuturor violenţelor.

Calea psihanalizei fenomenului cultural iniţiată de către Gaston Bachelard vizează depăşirea dualismelor, a acelei separaţii radicale dintre subiect şi obiect – dintre *res cogitans* şi *res extensa*, dintre om şi lume, ce conduceau la suspectarea râsului şi chiar la refuzul acestuia. Descartes însuşi, veritabil geniu al Contrareformei, va fi tulburat de consecinţele dualismului pe care l-a fundamentat în *Meditaţii* şi pe care va încerca, în tratatele următoare, culminând cu *Pasiunile sufletului,* să îl nuanţeze.

Alchimistul, prin metoda analogiilor, înalţă lumea sensibilă la condiţia umană de fiinţare; nu o consideră separată, independentă de aceasta.

Eşecurile unei experienţe sunt semnul nevoii unei evoluţii, a unei autodepăşiri. Umorul ţine, între altele, şi de aceste mecanisme alchimice ce surprind cele mai subtile analogii, ce au rolul de a face acceptabilă viaţa şi cu erorile ei, care devin nesemnificative în raport cu procesul continuu de „rafinare", de autoperfecţionare a spiritului. Omul învaţă şi din înfrângeri, din eşecuri, iar umorul este calea regală prin care aceste drame pot fi acceptate de către psihic.

Capitolul 7

Sub zodia lui Ianus – teoria ambivalenţelor şi criza identitară

Freud a analizat ambivalenţa de tip tabuist[276], ce scurtcircuitează psihismul uman prin trezirea unor *tensiuni,* ce se manifestă ca o presiune la nivel afectiv, în care un lucru este *iubit şi urât*, în acelaşi timp. În *totem* a văzut o primă formă de a introduce legea prin reglarea raporturilor sexuale între rude apropiate. *Incestul, moartea, agresivitatea*, care dezvoltă instinctele criminale, *sexualitatea*, inclusiv sexualitatea infantilă şi cea aberantă, au devenit câmpul prioritar al cercetărilor sale despre natura umană. Contemporanii îl priveau ca pe un excentric, ca pe un om dezgustător, tocmai pentru că nu înţelegeau valoarea acestor studii, care se orientau spre tărâmul *inconştientului*, din perspectiva pornirilor instinctuale, a pulsiunilor, a comportamentelor de bază. *Actele ratate* şi *interpretarea viselor* l-au convins pe Freud că fiinţa umană este o realitate infinit mai complexă decât ar putea descrie cea mai minunată filosofie sau teorie morală.

Inconştientul este înţeles de Freud ca fiind locul în care se construiesc conţinuturile pulsiunilor. Puternic investite cu energie pulsională, conţinuturile inconştiente caută să pătrundă în conştiinţă, dar ele nu pot avea acces la aceasta decât prin acţiuni de compromis, după ce au fost supuse deformărilor cenzurii. Dorinţele din copilărie sunt acelea care dobândesc o fixaţie în *inconştient.*[277] Freud vedea aspectul inconştient al sinelui, ce se exprimă în vise, ca infantil şi animalic, iar conţinutul manifest al viselor – ca o interpretare deghizată a impulsurilor inacceptabile social.[278] Pentru psihanalistul vienez, inconştientul este numai un rezervor al pulsiunilor primare de frică, agresivitate, sexualitate, pulsiuni care, pentru a ieşi la lumină, au nevoie de un camuflaj, de o manieră care să păcălească, să facă să fie acceptate de către *Eu* în spiritul exigenţelor impuse de *Supra-Eu.* Această

[276] Este vorba despre celebrul studiu al lui Sigmund Freud, inspirat, în mare măsură, de cercetările pe teren ale antropologiei culturale care se ocupă de populaţiile exotice, numit *Totem şi tabu.*
[277] Jean Laplanche, J. – B. Pontalis, *op. cit.*, p. 190
[278] James R. Lewis, *op. cit.*, p. 152

Ianus Vatican: Statuie antică a zeului Ianus
- Museo Vaticani -
(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu, Roma, 2013)

schemă, oarecum valabilă în majoritatea cazurilor, mai ales atunci când este vorba despre visele copiilor, va fi oarecum amplificată şi nuanţată de către discipolul lui Freud, Carl Gustav Jung (1875 – 1961). Pentru psihanalistul elveţian, *Sinele inconştient* este format, ca şi la Freud, din impulsuri instinctuale joase, dar nu numai; la acestea se adaugă şi conţinuturi spirituale (superioare). Mai mult, în loc să ascundă, să camufleze, să păcălească conştiinţa, scopul visului este mai mult să impresioneze, să transmită, să comunice acesteia anumite informaţii, care implică o elaborare suplimentară. Inconştientul, cu alte cuvinte, are un fel de inteligenţă, ce încearcă să orienteze şi, astfel, să asiste Sinele conştient.[279]

Prin descoperirea *inconştientului,* părintele psihanalizei va ajunge la o veritabilă filosofie centrată pe ideea ineităţii pulsiunilor, ce asigură comunicarea intimă dintre suflet şi trup. Epoca Modernă, iniţiată în plan filosofic de René Descartes, lansase o mare provocare prin *tema dualismului suflet – trup*. Până în secolul al XIX-lea, i s-au oferit acestei provocări diverse soluţii în plan metafizic, de la Malebranche, Spinoza, Leibniz, Locke şi până la Berkeley.

Dualismul este produsul gândirii binare, ce funcţionează doar pe două coordonate de tipul: 0 sau 1. O astfel de gândire neagă unitatea contrariilor. O formă exemplară a dualismului o găsim la Immanuel Kant în celebra opoziţie dintre înclinaţie şi datorie. Doar acţiunea din datorie, raţională, expresie a imperativului categoric, capătă valoare; la polul opus, sentimentul, înclinaţiile, în general, sunt respinse din câmpul împlinirii morale de către filosoful din Königsberg. Kant însuşi revine asupra acestei distincţii în *Critica facultăţii de judecare*, unde demonstrează că Frumosul şi Sublimul, fiind moduri de reprezentare estetică, nu pot exista într-o fiinţă pur intelectuală (lipsită de sensibilitate). Agreabilul există şi la animale; Binele este pentru orice fiinţă raţională; Frumosul singur este numai pentru om. Judecata estetică dă, aşadar, măsura omenescului, ea fiind dincolo de dualisme, deoarece depăşeşte distincţia dintre datorie şi înclinaţie sau, mai simplu spus, dintre bun şi plăcut.

Odată cu Freud, apare pentru prima dată problema găsirii unei soluţii practice, concrete, care să depăşească paradoxurile create de soluţiile metafizice. Ineditul abordării temei vine, în primul rând, din faptul că psihanalistul vienez porneşte în demersul său de pe poziţiile medicului ce studiază alterarea raportului dintre suflet şi trup în cazurile sale clinice (nevroză, isterie etc.).

Inconştientul este ambivalent, de cele mai multe ori absurd din punct de vedere al raţiunii. Este un loc în care sufletul şi cu trupul nu se mai diferenţiază în maniera distinctă a lui Descartes, pentru care, în *Meditaţiile metafizice*, sufletul stă în trup fără

[279] *Ibidem*

Al Treilea Congres Internaţional de Psihanaliză, Weimar, 1911
- Freud şi Jung în centru -
(Fotografie: Marius Dumitrescu, Muzeul Freud, Viena, iulie 2007)

a fi contaminat de acesta. „… există o mare diferenţă între spirit şi corp, spunea filosoful francez, în aceea că, prin natura sa, corpul este divizibil întotdeauna şi că spiritul este cu desăvârşire indivizibil. Căci, în fapt, atunci când iau în considerare spiritul meu, adică pe mine însumi, întrucât sunt doar un lucru care gândeşte, nu pot deosebi la mine nicio parte, ci mă concep ca pe un lucru singur şi întreg. Şi cu toate că spiritul pare a fi unit cu tot corpul, totuşi, dacă un picior, sau un braţ, sau oricare altă parte ar fi despărţită de corpul meu, este sigur că numai din acest motiv nu ar fi nimic diminuat din spiritul meu"[280].

Freud reia cercetările din ultima parte a vieţii lui Descartes, obiectivate în *Tratatul asupra pasiunilor*, unde dualismul este mult nuanţat chiar de către filosoful francez, care trebuie să recunoască că sufletul nu poate sta în trup *precum corăbierul în corabia sa*. Descoperind importanţa pulsiunilor şi existenţa inconştientului, în fapt instanţa originară a psihismului uman, părintele psihanalizei va reevalua întreaga viziune dualistă a gândirii europene fondată pe distincţia dintre suflet şi trup. Astfel, pulsiunile, ce nu pot apărea decât în contextul existenţei trupului, devin în psihanaliză veritabilul rezervor al energiei psihismului uman, numită de către Freud *libido*. Acesta uneşte, în fapt, sufletul şi trupul într-o unitate indestructibilă. Psihismul îşi revendică forţa, energia şi activitatea creatoare ca urmare a procesului sublimării chiar de la pulsiunile de bază sexual-agresive. Sublimarea, proces atât de mult studiat de Freud mai ales în scrierile dedicate artiştilor şi operelor de artă, surprinde mecanismul complex al convertirii unei pulsiuni inconştiente, al cărei conţinut este sexual sau agresiv, într-o creaţie artistică, filosofică sau chiar religioasă, care, în aparenţă, nu are nicio legătură cu universul pulsional care a generat-o. În fizică şi chimie, *sublimarea* semnifică trecerea unui corp din stare de agregare solidă direct în starea gazoasă, eludând starea lichidă. Trebuie să amintim aici că, în definiţia ei alchimică, *sublimarea* se identifică cu purificarea, procedeu prin care materia subtilă (volatilă) sublimează, în vas rămânând materia terestră, grosieră, solidă.[281] În teoria psihanalizei, termenul de *sublimare,* introdus de Freud, a vizat aplicarea metodei alchimice asupra energiilor sexuale, acţionând prin reorientarea pulsiunilor sexuale, deviindu-le de la obiectivele lor (pur) sexuale spre scopuri mai elevate*:* „Numim *sublimare* un anumit fel de modificare a scopului, precum şi de schimbare a obiectului în care se ia în considerare evaluarea noastră socială"[282]. Sublimarea freudiană se identifică cu de-sexualizarea pulsiunilor sexuale prin transformarea pulsiunilor erotice în prietenie, tandreţe etc. sau prin orientarea energiei sexuale spre activităţi intelectuale, artistice sau

[280] René Descartes, *Meditaţii metafizice*, traducere de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 77
[281] Alexandru Pop, *Fundamentele alchimiei,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 322
[282] Jean Laplanche, J. – B. Pontalis, *op. cit.,* p. 419

sociale. Acest proces îşi poate găsi originile şi în lexemul *sublim,* termen utilizat în special în domeniul artelor frumoase pentru a desemna o operă ce sugerează perfecţiunea, desăvârşirea. Prin urmare, atunci când pulsiunile se de-sexualizează, energia pe care ele o presupun este convertită în opera de artă prin procesul de sublimare şi rezultatul se cuantifică prin participarea la sublim.

Un alt aspect interesant, studiat de Freud, este cel al depăşirii unei gândiri dualiste de tip binar prin analiza constituirii stărilor ambivalente ce implică comportamente, ce îmbracă forme culturale specifice de răspuns. Un interes aparte îl prezintă, în acest sens, ambivalenţa de tip tabuist, ce scurtcircuitează psihismul uman prin trezirea unor *tensiuni* la nivelul afectiv, în care un lucru este iubit şi urât, temut, dar şi apropiat afectiv în acelaşi timp etc. Conducătorul, mortul şi duşmanul sunt doar câteva exemple ce devin realităţi ambivalente, în faţa cărora o gândire de tip dualist eşuează. Primitivul se protejează prin introducerea ideii de *tabu*, echivalent cu *sacru,* construind o barieră psihologică între el şi realitatea ambivalentă, al cărei rol este de a-l proteja, evitând o destructurare mentală.

Tot în acest context al ambivalenţelor, se naşte cartea *Der Mann Moses und die monotheistische Religion (Moise şi monoteismul)* (1939)*,* ce transpune propria dramă a autorului care, în pragul declanşării celui de Al Doilea Război Mondial, trece printr-o profundă criză de natură identitară. Freud fusese deja puternic implicat în drama Primului Război Mondial, când doi dintre fii săi participaseră chiar direct pe frontul de luptă în calitate de ofiţeri, iar fiica sa, Sophie, a murit în timpul pandemiei de gripă din ianuarie 1920.[283] Pe fondul zbuciumului sufletesc provocat de evenimentele istorice şi repercusiunile lor în viaţa sa personală, Freud a scris cartea *Dincolo de principiul plăcerii* (1920), în care explorează posibilitatea manifestării unei pulsiuni universale spre moarte.

În ultimii săi ani de viaţă, el va fi puternic marcat de ascensiunea nazismului. În 1933, în Berlin, cărţile lui sunt arse de naziştii în piaţa publică, alături de cele ale lui Einstein şi ale multor alte personalităţi.[284] Mulţi evrei, inclusiv mulţi psihanalişti, au început să se teamă de venirea lui Hitler la putere. Prietenii lui Freud l-au rugat să plece din Viena şi să se mute în America, unde era apreciat. Dar el era deja bolnav şi bătrân (avea peste 80 de ani) şi nu a vrut să-şi părăsească locuinţa sa din Berggasse nr. 19, unde locuise o jumătate de secol. În 1938, naziştii au ocupat Austria şi au început persecuţiile împotriva evreilor. Apartamentul lui Freud este pus sub supraveghere şi chiar percheziţionat. Anna, fiica cea mică a soţilor Freud şi urmaşa tatălui ei pe plan profesional, este chemată la Gestapo şi anchetată. Spe-

[283] Catherine Reef, *Sigmund Freud: Pioneer of the Mind*, Houghton Mifflin Company, New York, 2001, p. 103

[284] Mark Edmundson, *The Death of Sigmund Freud: Fascism, Psychoanalysis and the Rise of Fundamentalism,* Bloomsbury Publishing, London, 2008, p. 10

riat de eventuale alte perspective, Freud hotărăşte, într-un final, să părăsească Viena şi se stabileşte la Londra. Părintele psihanalizei se considerase întotdeauna ca aparţinând Austriei şi, deodată, se trezeşte că este altceva: un *paria* aruncat la marginea societăţii, care nu mai are ţară, deoarece naziştii i-o confiscă. Asemenea lui Moise care, în viziunea lui Freud, este un egiptean devenit evreu, şi el va fi un austriac devenit evreu. Exilul în Anglia va pecetlui această profundă experimentare a ambivalenţei identitare. Căci ce poate însemna psihanaliza fără Viena?

Prin depăşirea dualismului dintre suflet şi trup, Freud a reuşit să aducă ceva nou în peisajul gândirii filosofice, deoarece tema separării sufletului de trup crease o multitudine de nelămuriri odată cu anunţarea ei de către René Descartes, în *Meditaţiile metafizice.* Psihanalistul vienez nu a căutat o soluţie care să pornească de la principii metafizice, aşa cum au procedat Spinoza sau Leibniz, ci a abordat dualismul în chiar fundamentele lui antropologice. Marea descoperire a lui Sigmund Freud a fost aceea legată de ineitatea comportamentelor umane. Studiind, mai întâi, instinctele care, în mod categoric, sunt înnăscute, el a trecut la analiza unui nivel cu o ineitate relativă, unde a descoperit universul extrem de complex al pulsiunilor *(Trieb),* precum cele sexuale, agresive, teritoriale, de frică etc. Pulsiunile sunt elementele care alimentează comportamentele, care nu sunt rezultatul numai al învăţării, al educaţiei. În mare măsură, comportamentele şi pulsiunile ce stau la baza lor se calchiază pe instincte. În acest sens, alimentaţia poate fi suport pentru sexualitate, aşa cum este descoperirea primei plăceri la sânul mamei. La rândul său, instinctul morţii poate deveni suport al pulsiunilor agresive. Instinctele şi pulsiunile aferente lor nu intră în sfera lui *res cogitans*, a Eului care gândeşte, ci reprezintă un nivel pe care psihanalistul vienez îl numeşte *inconştientul.*

Conştiinţa, cum indica Freud în *Dincolo de principiul plăcerii*, este un simplu element de protecţie, de reglaj, pentru un subiect a cărui existenţă este profund perturbată în planul instinctelor. Bipedismul şi mai ales foetalizarea, cu seria sa de consecinţe radicale în comportamentul sexual şi în cel agresiv, au impus strămoşului nostru acest miraculos factor de reglaj care este *conştiinţa morală* cu întregul ei cortegiu de imperative ipotetice, de reguli nu arareori absurde şi bizare. Astfel, cum avea să surprindă, înaintea lui Freud, şi Nietzsche, apare chiar de la începutul umanităţii, pe lângă o conştiinţă bună, şi una rea, patronată de un geniu rău, un mare înşelător şi falsificator al bunei morale. Conştiinţa bună, ceea ce Descartes numea *bunul simţ*, ajunge să cedeze, treptat, în faţa conştiinţei excesive, totalitare şi torţionare impusă de un Supra-Eu abuziv. Dostoievski surprinde, într-un mod exemplar, conflictul dintre cele două conştiinţe, cea a Eului şi cea a Supra-Eului abuziv, prin dialogul imaginar dintre Iisus şi Marele Inchizitor, echivalent al unui Mare Falsificator. Marele Înşelător, Inchizitorul, îl umileşte pe Iisus, arătându-i

inutilitatea şi indicând faptul că, în definitiv, Fiul nu are niciun motiv serios pentru a-şi iubi Tatăl, pentru o presupusă libertate himerică oferită de acesta. Raportul fiu – tată nu poate fi decât unul singur, şi anume acela de ascultare, de subordonare necondiţionată, bazată doar pe frică şi, cel mult, pe speranţă. Ceea ce comunică Marele Inchizitor, tradus în limbajul freudian, este faptul că Eul nu are nicio autoritate asupra instinctelor, decât dacă o primeşte de la un Supra-Eu, printr-o supunere şi cenzură permanentă pe care acesta trebuie să o exercite asupra conştiinţei.

Raportul dintre pulsiuni, Eu şi Supra-Eu este departe de a fi unul simplu. Nevrozele, cenzurile inhibitoare de tot felul vin să dovedească acest fapt din plin. Imperativul categoric al lui Kant, acea lege morală din noi, este visul oricărei fiinţe raţionale care vrea să se înţeleagă ca scop în sine. Dar, întotdeauna, există un tată. Acest lucru vine să-l amintească Freud, prin complexul lui Œdip, sau Dostoievski, prin parabola Marelui Inchizitor. Tatăl este un arhetip foarte puternic, la fel de important ca şi cel al mamei. Folosind metoda genealogiei moralei, Nietzsche era justificat să-l catalogheze pe Kant drept un *idiot,* din moment ce raţionalismul radical al acestuia *rupea* omul din contextul său natural, real, în care există *întotdeauna* un tată. Dacă tatăl, ca arhetip, nu poate fi ucis, norocul oricărui om ar fi ca acestui arhetip să-i corespundă, în plan real, un tată a cărui autoritate să poată fi acceptată. Altfel, miile de taţi supra-potenţi se vor transforma în eternul Mare Inchizitor sau, în formele patologice ale manifestării acestui arhetip, în Geniul Rău.

Conştientul, patronat de atotputernicul „Eu", descoperit în toată splendoarea sa de către Descartes, care îl ridică la rang de principiu, trebuie să accepte existenţa *inconştientului*, rezervor al energiilor psihice. Instincte, pulsiuni, gânduri inimaginabile unei conştiinţe asumate de către „Eu" lovesc la porţile lui, asaltându-l prin acte ratate, vise şi dorinţe de evadare din real. Eul trebuie să cedeze, la un moment dat, în faţa inconştientului, care îşi recheamă, cu autoritate, prioritatea. Între Eul cugetător şi corp, se interpune, în calitate de termen mediu, inconştientul. Descartes a plasat visele în angoasantul teritoriu deschis în prima *Meditaţie* de către Geniul Rău, o instanţă care se dovedeşte, în final, a fi ficţională atâta timp cât Dumnezeu cel bun veghează asupra noastră. Întregul dualism al gândirii moderne, fondat de Descartes, cedează însă în faţa realităţii din vis, descoperită de Freud ca provenind din inconştient.

Până la Freud, disputa era centrată pe ineitatea ideilor, a căror origine era considerată fie înnăscută, fie dobândită prin convenţii asumate de către subiect. Odată cu gânditorul austriac, accentul cade pe un nivel existenţial pre-conceptual: cel al comportamentelor bazale, sursă principală a *inconştientului.* Aceste idei îl vor conduce pe Carl Gustav Jung, numit de Freud „fiul preaiubit", la teoria complexă

a *arhetipurilor*, în calitate de structuri comportamentale inconştiente, înnăscute, ce vin să organizeze şi să orienteze partea vizibilă a psihismului uman, respectiv conştiinţa.

Această teorie a fost adoptată, credem, şi de marele scriitor argentinian Jorge Luis Borges (1899 – 1986), care a identificat în stilul său inconfundabil patru arhetipuri în conţinuturile literare exemplare. El aminteşte, în primul rând, despre istoria unei cuceriri, sugestivă fiind, din acest punct de vedere, *Iliada*, apoi consemnează avatarurile întoarcerii la origini şi, în acest caz, rămâne inegalabilă *Odiseea*; urmează, în al treilea rând, relatarea căutării iniţiatice, cum ar fi aceea a *Sfântului Graal,* iar cel de al patrulea arhetip este exemplificat prin tema sacrificiului, regăsit în povestirea unică a vieţii lui *Iisus din Nazaret*.[285] În spatele tuturor miturilor şi a poveştilor, se ascunde un arhetip ce ne plasează în dispoziţia unui comportament exemplar. Conform unei astfel de abordări, orice eveniment repetă o experienţă originară găzduită în inconştientul colectiv.

Nimeni nu va şti cum arată *anima* sau *animus*, dar pe baza acestor arhetipuri, ne îndrăgostim, căutăm în exterior elemente care să le fie conforme. Dacă la Platon, ideile erau instanţe metafizice, care acţionau din afara subiectului, arhetipurile inconştientului sunt înlăuntrul subiectului, într-un nivel la care conştiinţa nu are acces decât pasiv, aşa cum se întâmplă cu actele ratate sau visele, pe care trebuie, pur şi simplu, să le accepte ca atare. În vis, dispare întotdeauna liberul arbitru, iar Eul şi Supra-Eul sunt umiliţi totalmente. Visele deschid spaţiul absolut privat al subiectului, loc de întâlnire dintre suflet şi trup. Nu căutăm decât ceea ce am găsit deja.

Chiar cu riscul de a „zdruncina prejudecăţile"[286], Freud a continuat să folosească psihanaliza timp de patruzeci de ani ca pe „un instrument de cercetare ştiinţifică de neînlocuit"[287], pentru că îi permitea să cunoască funcţionarea intimă a vieţii psihice[288]. Deşi dezvoltată iniţial ca „procedeu de tratament medical al persoanelor care suferă de boli nervoase"[289], psihanaliza a devenit, ulterior, o teorie a personalităţii şi o mişcare intelectuală cu profunde rezonanţe în câmpul reflexiei filosofice.

---

[285] Jorge Luis Borges, *Cartea de nisip*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 259

[286] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* traducere, studiu introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 222

[287] *Ibidem,* p. 230

[288] *Ibidem*

[289] *Ibidem,* p. 62

Partea a doua

PSIHANALIZA FILOSOFIEI

Capitolul 1

Simţul intern şi timpul situaţiei

Simţul intern ne relevă faptul că *timpul* este al omului. Timpul este o creaţie al cărei fundament îl reprezintă amintirile noastre. În lipsa acestor fantasme, ne-ar fi imposibil să înţelegem timpul. Prezentul este o realitate evanescentă pe care doar o simţim. Atunci când gândim asupra unui lucru, de fapt, el este o realitate ce aparţine simţului intern, care stochează, prin amintire, trecutul. Lumea, la nivelul simţului intern, se prezintă ca o fântână adâncă, în care sunt stocate succesiv amintiri, de la cele mai îndepărtate la cele mai recente. În pofida faptului că orice explicaţie, care are pretenţia de a fi raţională, de a surprinde cauzele şi efectele, implică o ordine dinspre amintirile mai vechi către cele mai noi, de fapt, întotdeauna, cele mai vii şi mai importante amintiri, care sunt încărcate şi cu un mare conţinut afectiv, sunt cele mai recente, iar din trecut, doar câteva rezistă, anume acelea care, de regulă, au avut un caracter traumatizant pentru subiect. Psihanaliza a surprins această trăsătură fundamentală a psihismului uman fondat pe simţul intern, în care timpul afectiv nu este identic, întotdeauna, cu timpul matematic al succesiunilor mecanice de tip ceasornic. Mai mult, ceea ce constituie cel mai important principiu al psihanalizei este privirea retrospectivă din condiţia actuală a subiectului. Întotdeauna *privirea înapoi* o face subiectul de acum, deoarece din starea prezentă analizăm amintirile prin *retrospecţie*. În sensul metaforic al lucrurilor, este vorba despre o privire derulată într-o fântână adâncă sau un tunel. Cel mai straniu lucru care se petrece, şi acest fenomen oamenii în vârstă înaintată îl pot confirma, este faptul că trecutul, care a durat zeci de ani, este perceput ca o clipă. *„Mi-a trecut viaţa ca o clipă!"* De ce aşa repede? Cine poate schimba această nedreptate? De fapt, cu vârsta, timpul devine tot mai subiectiv şi trecutul pare a se condensa tot mai mult într-o efemeră şi minusculă clipă.

O psihanaliză a filosofiei ar însemna să pornim pe un drum de la amintirile vii, care, paradoxal, se găsesc în trecutul îndepărtat al existenţei noastre, în copilărie, spre cele recente, care, de regulă, sunt *mimesis*-uri camuflate ale celor

dintâi. Noi toţi gravităm în jurul unui „copil care se joacă construind", după cum semnala Heraclit din Efes[290] atunci când se referea la esenţa timpului.

Situaţia creează realitatea. Ce este o situaţie? *Situaţia* este o plasare, o aşezare în clipă. Este momentul când mai multe lucruri converg spre o întâlnire ce poartă semnul unicităţii, ce implică un schimb de energie, ce întemeiază o realitate imprimabilă pentru mai mult timp în simţul intern sau, altfel spus, în *fantasia* unor subiecţi. Întotdeauna, o situaţie este însoţită de o emoţie puternică, deosebindu-se radical de un moment obişnuit, precum cititul ziarului de dimineaţă lângă o cafea.

Situaţia este pregătită din timp; spre evenimentul trăit cu maximă intensitate se trimit „harpoane fantastice", tot felul de gânduri, de imagini ce au rolul unor elemente de fixare cu care să captezi, la nivelul fantasiei, realul. Este la fel ca în chimie, unde sunt necesari anumiţi reactivi pentru a obţine un produs final valoros. Emoţiile au rolul acestor reactivi, ca elemente de fixare. *O situaţie* este rezultatul unui întreg şir de pasiuni, de energii, ce se intersectează, la un moment dat, într-o manieră capabilă să realizeze un transfer amplu de informaţie dinspre şi spre un subiect.

O situaţie este o experienţă la care este supus un individ care este obligat să răspundă într-un fel oarecare la o realitate exterioară care nu-i este indiferentă. Din această cauză, doar situaţiile dau valoare subiecţilor. Un om este perceput prin succesiunea de situaţii în care a fost testat. Situaţiile concrete în care acesta este implicat îl transformă în funcţie de relaţionarea cu diverşi stimuli externi.

Acelaşi obiect poate însemna lucruri extrem de diferite în funcţie de o anumită situaţie. Să luăm cazul lui Don Quijote, pentru care un lighean de bărbierit devine un coif şi morile de vânt iau forma unor monştri etc. Dacă în situaţia personajului Don Quijote al lui Cervantes, avem de-a face, evident, cu o exagerare în direcţia patologică a utilizării şi semnificării lucrurilor, în viaţa cotidiană se întâmplă aproximativ la fel. Un bloc de marmură poate deveni dală de pavaj, coloană sau statuie, în funcţie de *situaţia concretă* în care este pus şi, astfel, semnificat. Este impresionant, din acest punct de vedere, să admiri bisericile făcute din resturile vechilor cetăţi romane, în care minunatele opere ale păgânilor ţin loc doar de bolovani pentru fundaţiile noilor construcţii. E o întreagă colecţie de sensuri acolo, care s-au re-semnificat în funcţie de noul context situaţional. La fel şi *Eul* – în funcţie de anumite situaţii, îşi poate resemnifica prezenţa în lume.

Roma reprezintă, *par excellence,* oraşul etern al psihanalizei, Freud însuşi, fascinat de ruinele lui, l-a vizitat într-un fel de turism ritualic, de mai multe ori. Anticul *urbis* este locul unde creştinismul s-a dovedit victorios asupra lumii păgâne.

---

[290] Adelina Piatkowski, Ion Banu (redactori-coordonatori), *Filosofia greacă până la Platon*, vol. I, partea a II-a, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 357

Lumea Romei antice se închina zeilor lumii sensibile, stăpâni ai energiilor fizice, pe care romanii le numeau *virtus*, semnificând *forță,* în cel mai larg sens al cuvântului. Creştinismul apare în momentul în care zeii lumii sensibile au ajuns ca, prin prezenţa lor, să creeze un fenomen de supra-saturaţie. În acest context, apare un ultim zeu sensibil, care este, de fapt, unul care trebuie să moară. Imaginea lui Iisus crucificat, în postura unui om mort, trebuie să fi fost extrem de contrastantă în raport cu reprezentările pline de forţă şi glorie ale cezarilor şi ale zeilor lumii sensibile. Un om mort pe o cruce era, cu adevărat, semnul că oamenii descoperiseră o altă dimensiune a realului, anume transcendenţa. Ceea ce fusese, secole de-a rândul, apanajul unor iniţiaţi, mai târziu al unor şcoli filosofice, a devenit, prin creştinism, o chestiune de masă.

Roma este exemplul cel mai grăitor al acestei mari convertiri. Templele, stadioanele, podurile şi mormintele păgâne au fost re-semnificate cu mesajele lumii transcendente. Este locul, poate unic în lume, în care se poate surprinde această convertire la dimensiunea ei grandioasă. *Rotonda*, una dintre puţinele clădiri păstrate din Antichitatea păgână, s-a conservat intactă tocmai prin faptul că a fost transformată în biserică. *Colosseum*-ul a fost prezervat spre amintirea suferinţelor primilor creştini sacrificaţi în acele arene. Mormântul lui Adrian, transformat în Biserica San Angelo, continuă să răzbată veacurile. În mai toate bisericile din vechea Romă, străjuiesc coloanele şi grinzile vechilor temple. Înghiţită de solul moale, format din tuf vulcanic, undeva la şapte – opt metri sub nivelul actual, se află vechea Romă păgână, loc al zeilor lumii sensibile ce au ajuns în infernul uitării.

René Descartes a intuit, printre primii, valoarea aletico-metafizică a situaţiei atunci când, în *Pasiunile sufletului,* considera că afectele şi pasiunile sunt dincolo de consideraţiile noastre morale. *Conform teoriei binelui simț, toate pasiunile sunt bune* – afirma filosoful; *situațiile le pot face însă periculoase pentru ființa umană.* În acest sens, omul nu poate fi acuzat într-un mod obligatoriu că este rău sau sursă a răului, ci, mai degrabă, poate fi considerat o fiinţă neutrală, care trebuie să răspundă unor situaţii. Situaţia este întotdeauna personală; când se întâlnesc mai mulţi oameni, se întâlnesc, de fapt, mai multe situaţii, chiar dacă evenimentul la care acestea participă este unic. Situaţia este legată întotdeauna de un subiect care poate spune: am fost pus într-o situaţie avantajoasă sau una rea. Oricât de mult am pregăti o situaţie, întotdeauna se întâmplă ceva imprevizibil. Situaţiile sunt deasupra raţiunii, ele sunt adevăratele creatoare de sens, al unui sens inefabil, care face ca prezentul să aibă întotdeauna valoare, să fie aşteptat cu înfrigurare, cu tensiune.

Psihanaliza constă tocmai în arta re-descoperirii situaţiilor care au alcătuit psihismul individual şi colectiv. Este vorba despre o arheologie îndreptată spre o ţintă foarte precisă, spre locul unde s-au clădit marile emoţii şi spre situaţiile care

le-au generat. De aceea, psihanaliza este legată întotdeauna de o poveste. Psihanalistul trebuie să decodifice, în povestea găzduită la nivelul lumii interioare, situaţia care a generat-o, contextul în care aceasta a apărut. Ideea centrală a lui Freud este că psihismul uman se deosebeşte de orice fel de comparaţie cu lumea exterioară. Dacă într-un oraş etern, cum este Roma, putem contempla ruinele vremurilor apuse, în cazul vieţii psihice, aceste urme ale timpului nu există. La nivel psihic, amintirile, împreună cu emoţiile care le-au însoţit sunt intacte, nealterate de timp. Descoperirea tulburătoare a părintelui psihanalizei constă în faptul că, la nivelul inconştientului, nu există ruine.

Capitolul 2

Neacceptarea de sine

De regulă, majoritatea oamenilor îşi acceptă şi, mai mult chiar, îşi iubesc propriul trup. Pe această ecuaţie, majoritatea etologilor au mers atât de departe, încât au vrut să explice comportamentul uman, viaţa spirituală în general – ceea ce numim, cu un cuvânt, *cultură*, prin *natură*. Suntem de la natură formaţi pentru un anumit tip de cultură. Suntem predeterminaţi natural pentru mersul biped, pentru limbajul articulat, pentru a fi bărbaţi sau femei etc.

Zeii grecilor antici surprindeau tocmai această adecvare perfectă dintre formă şi conţinut, dintre suflet şi corp, dintre cum se percepe omul înlăuntrul său şi ceea ce este el în afară, ca prezenţă fizică. Zeii întrupau anumite tipare, tipologii umane. Primul mare caz de inadecvare, de nepotrivire, dintre suflet şi trup apare în gândirea greacă odată cu Socrate. Filosoful atenian era extraordinar de urât din punct de vedere fizic. Crescut însă în idealul estetic grec, această condiţie de om urât îi devenea de nesuportat. Mai mult, avea reale calităţi sufleteşti de erou: se remarca uşor pe câmpul de luptă şi era dotat cu un dar al oratoriei şi al persuasiunii ieşite din comun. Unui astfel de om ar fi trebuit să i se ofere trupul unui uriaş de o rară frumuseţe. Dar zeii şi-au bătut joc de el, oferindu-i cel mai hidos chip de om posibil, dar un om, totuşi, normal. Diformităţile socratice se regăseau în nări-le, forma capului, proporţiile membrelor şi ale burţii, ce se situau la limita patologicului, fără a atinge, totuşi, acel nivel al bolii. Era, în definitiv, din punct de vedere fizic, un om la limita normalităţii.

Pentru a putea să-şi accepte condiţia, Socrate a creat o filosofie extrem de originală în raport cu tot ceea ce fusese până atunci, o gândire de tip dualist, în care sufletul ar fi totalmente diferit de trup, ceea ce, în cazul său, era şi perfect adevărat. Această viziune l-a făcut să-şi imagineze o lume aparte, care există în sine şi pentru sine, dar care aparţine exclusiv sufletelor, o lume a ideilor. Fără să-şi dea seama, Socrate a devenit reperul fundamental pentru toţi neadecvaţii, mai ales pentru cei cu disfuncţii în identificarea clară a orientării sexuale. Astfel că, din grupul iniţiaţilor în noua doctrină, au făcut parte, încă de la început, tineri din familii bogate,

care prezentau, în mod vădit, o orientare homosexuală. Erau aristocraţi care nu se puteau adapta uşor noii lumi a democraţiei ateniene. Astfel, îi întâlnim, alături de Socrate, pe Charmides, Alcibiade, Menon, Hippothales, Lysis şi, nu în ultimul rând, pe Platon. Homosexualitatea lor, poate o formă de adaptare perversă la presiunile democraţiei directe din Atena, i-a condus spre ideea unei aristocraţii spirituale, oferind o soluţie dualistă la traumele democraţiei devenite prea mult o formă degradată de demagogie.

Odată înţeleasă şi teoretizată, această neadecvare a făcut ca doctrina dualistă ce separă sufletul de trup să prindă tot mai mult teren. Psihanalitic, orice om care simţea o inadecvare cu trupul său, uneori chiar minoră, devenea dualist, îndepărtându-se de bucuriile lumii sensibile şi orientându-se spre interioritate. Numai că, în această interioritate, fiinţa umană a descoperit adevăratul monstru, un Supra-Eu care pătrunde critic în toate ungherele fiinţei, inhibând forţa vitală naturală, devenind instanţă care cenzurează şi blochează forţa vitală. Numele pe care Socrate îl va oferi acestui tip de Supra-Eu va fi cel de *daimon,* ce se manifestă întotdeauna numai la nivelul interiorităţii şi este perceput ca o voce lăuntrică, ce „nu îmi spune niciodată ce să fac, ci numai ce să nu fac". Nietzsche avea să constate că Socrate, ascultând numai de *daimon*, nu numai că a avut o viaţă mizerabilă, dar, mai rău, a ajuns să fie condamnat la moarte.[291]

Acest lucru l-a intuit şi marele biolog şi filosof Aristotel, care nu a mai acceptat schema dualistă a magistrului său, făcând tot posibilul ca să convertească genialitatea lui Platon înspre o direcţie monistă. Cu toate acestea, homosexualitatea rămâne cea mai importantă evidenţă a dualismului. Dacă antropologii şi specialiştii în comportament au căutat să înţeleagă raţiunile corpului uman, demonstrând chiar că suntem de la natură creaţi pentru anumite comportamente, rămâne o mare enigmă: ce se întâmplă cu acele rarisime excepţii în care corpul nu are nicio legătură cu acea cultură pe care sufletele respective o dezvoltă? Corpurile mari pot avea suflete fricoase, trupurile mici au, uneori, suflete mari, bărbaţii pot avea suflet de femeie şi invers; oare vor putea toate aceste anomalii să-şi găsească vreodată o explicaţie într-o ştiinţă şi filosofie de sorginte monistă?

[291] Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii,* antologie, cuvânt-înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, pp. 239 – 240

Masca antică a unui actor de comedie
- *Altes Museum*, Berlin -
(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu, Berlin, 2014)

Capitolul 3

Ambivalenţa unor zeităţi feminine: Diana – Circe

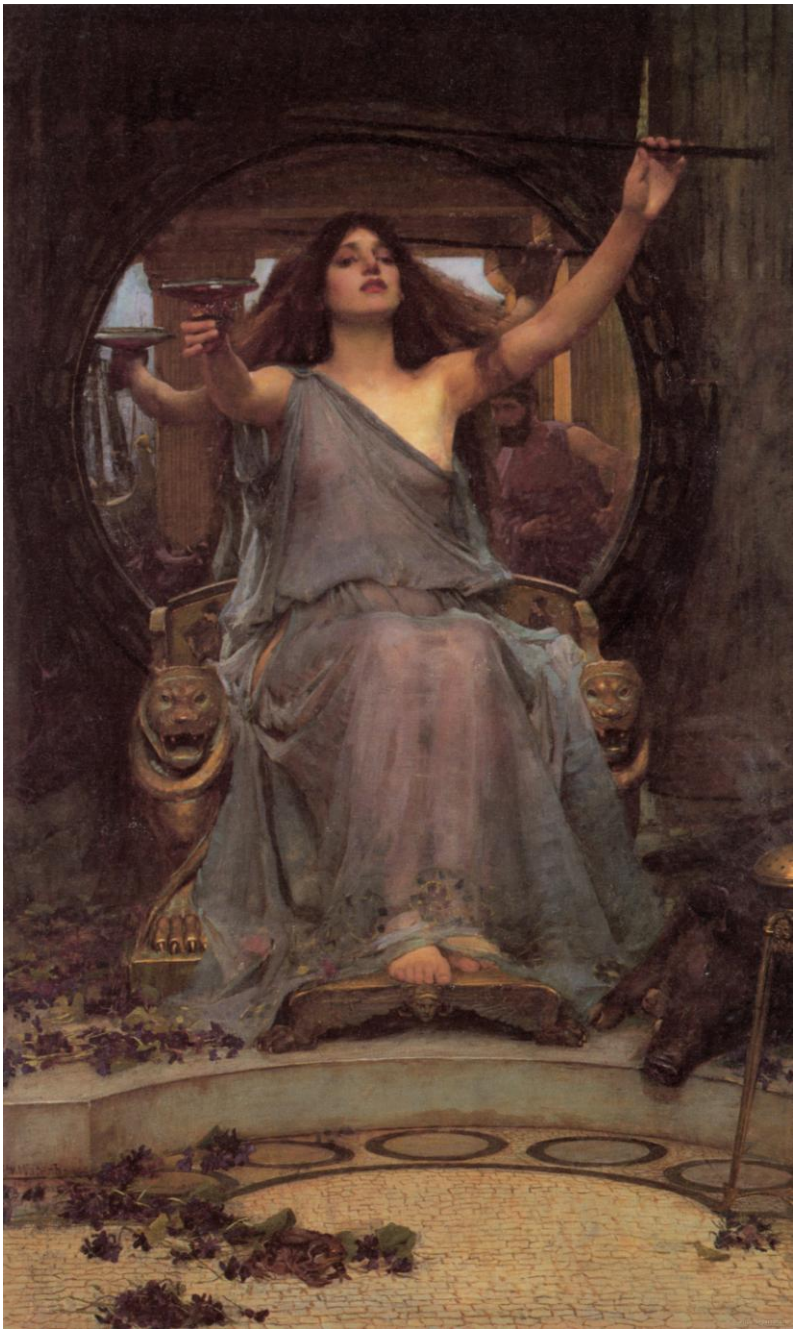
În amurgul Renaşterii, filosoful italian Giordano Bruno (1548 – 1600) dedică mai multe pagini celor două personaje emblematice din scrierea sa *De gli eroici furori (Despre elanurile eroice)* (1585); un personaj-cheie este *Diana,* prezentată din perspectiva mitului lui Acteon. Zeiţa vânătorii este în directă corelaţie cu Luna, cea luminată de Soare. Soarele este sugestiv, în sens platonician, ca simbol pentru divinitatea supremă, sursă a luminii primordiale şi a binelui cosmic. Luna ne face accesibilă lumina astrală, venită de sus. Nu putem privi direct Soarele fără a orbi, în schimb, Luna creează un soi de accesibilitate magică, care ne vrăjeşte, transformându-ne în umbre asemenea ei, umbre ale ideii *(de umbris idearum).* Bruno este fascinat de *mitul lui Acteon*, vânătorul care devine vânat. Tot astfel, vânătorul ideilor ajunge o umbră a acestora. În lucrarea cu caracter magic, *De umbris idearum,* Nolanul concepe o maşină magică de calcul, folosind *roţi* ale memoriei preluate de la logicianul franciscan Raymundus Lullus (1232 – 1315). Scopul ascuns al acestei maşinării era acela de a fi o replică a unui intelect arhetipal, atoatecunoscător. Diana putea reprezenta metaforic tocmai această maşină magică, care era *o umbră*, la rândul ei, a intelectului divin. Acteon, vestitul vânător de idei, reprezintă sufletul, absorbit de cunoaştere, al filosofului care, surprinzând-o pe Diana în toată nuditatea şi splendoarea ei, devine o victimă a acestei descoperiri, fiind transformat din *vânător al cunoaşterii* în *victimă a ideilor*, care acum ajung să-l posede, să-l vâneze şi să-l devoreze. Sufletul omului iniţiat, ce cunoaşte divinul, atât cât îi stă omului în putinţă să o facă, devine unul al super-controlului exercitat de divinitate, care îi oboseşte fiinţa şi, în final, i-o distruge prin devorare. E un fel de vampirism spiritual care, pentru Bruno, se manifestă asemenea îndrăgostirii patologice în care numai ochii rămân tensionaţi, iar trupul se consumă în contemplarea mută a *fantasmei.* Ideile, la fel ca şi *fantasmele* îndrăgostiţilor, pot deveni totalitare, torţionare, ucigătoare, asemenea ogarilor şi zăvozilor ce îl devorează pe Acteon. Magicianul lui Bruno îşi pierde liberul arbitru, iar acest lucru este unul dintre cele

MATTEO BALDUCCI (sfârşitul secolului al XV-lea – 1554)
- Diana şi Acteon -

mai grave evenimente care se pot întâmpla în viaţa unui om, conducând, în cele din urmă, spre nevroză şi chiar nebunie. Psihanalitic vorbind, este evident că Diana are, în cazul de faţă, rolul Supra-Eului, capricios, feroce, care îşi reclamă energia din dominaţia şi chiar uciderea Eului, cel care are, ca suprem dar, *liberul arbitru*. Un Supra-Eu hipertrofiat distruge tocmai această minunată şi miraculoasă capacitate a Eului de a avea *liber arbitru,* de a putea decide singur şi a fi încrezător în corectitudinea deciziilor sale. În lipsa liberului arbitru, se instalează ambivalenţa decizională, nevroza şi epuizarea psihică a subiectului. Spectrul Dianei rămâne ţintuit în aparatul fantastic al eroului metamorfozat până la capăt; ea este ultima imagine care dispare atunci când trupul vânătorului, devenit vânat, este mistuit de crâncena soartă.

La polul opus se găseşte Circe, cea care, cu bagheta ei magică, descoperă natura animalică din om, transformându-i în porci pe cei care stau în compania ei. Teribila Circe, fiică a lui Helios, zeul Soare, şi a oceanidei Perseis, este în opoziţie totală cu celesta Diana, care stă sub fascinaţia Lunii. Circe este o vrăjitoare, chiar malefică, telurică sub multe aspecte, care stă într-o peşteră şi care ştie chiar şi drumul spre infern, unde sufletele devin neputincioase şi sunt ţintuite în contemplarea eternă şi damnată a patimilor omeneşti. Vrăjitoarea poate juca foarte bine rolul unui simbol pentru inconştient, pentru acel abis care ascunde trecutul nostru animalic, unde pulsiunile se manifestă libere. Hermes îl sfătuieşte pe Ulise să nu-i refuze favorurile sexuale pentru a nu trezi ura şi violenţa zeiţei vrăjitoare. Circe face să apară natura animală din om. În cazul metaforei întruchipate de Circe, nici nu se pune problema pierderii liberului arbitru, ca la Acteon, căci nici măcar Eul nu există. Nu putem vorbi despre libertate pierdută, întrucât nu există nici măcar conştiinţa acesteia. Este tot un sclavaj, cel mai odios, dar care nu este perceput ca atare în lipsa unei conştiinţe a propriului Eu ca identitate umană ce posedă *liber arbitru*.

În perioada alexandrină, povestea din *Odiseea*, ce descria întâlnirea lui Ulise cu Circe, avea şi o completare anecdotică, în care eroul era invitat de vrăjitoare să-şi întrebe, mai întâi, tovarăşii dacă vor să fie transformaţi la loc în oameni. Spre surprinderea sa, Ulise avea să afle chiar din gura acestora că ei preferau condiţia de animal în detrimentul celei umane. Inconştientul, în calitate de motor energetic al psihismului uman, are o forţă mult mai mare decât rigorile Supra-Eului. Calea celestă este rezervată celor puţini, ca, de exemplu, Ulise. Sufletele majorităţii oamenilor obişnuiţi rămân cantonate în condiţia animalică, pe care o relevă inconştientul, preferând-o oricărei alte condiţii. Este o situaţie asemănătoare aceleia în



JOHN WILLIAM WATERHOUSE (1849 – 1917)
- Circe oferind cupa lui Odysseus -

care sufletul alcoolicului vrea să rămână *beat*[292] pentru totdeauna. Trezirea unui astfel de suflet la condiţia alegerii responsabile devine cel mai mare coşmar. Beţia îi scuză toate deciziile şi acţiunile iresponsabile care îl fac fericit. Nu se ştie cum ar arăta sau dacă ar putea funcţiona o societate în care toţi oamenii ar fi permanent beţi. Dar, atâta timp cât o astfel de societate nu există nici măcar la nivelul utopiei, ne îndoim de posibilitatea existenţei ei reale.

Pentru Bruno, fascinat de puterea zeiţelor, omul pendulează între două tiranii: una a *Supra-Eului,* reprezentat de Diana, şi alta a *Inconştientului*, peste care este stăpână Circe. Amândouă aceste tiranii transformă sufletul individual, acel Eu despre care vorbea Freud, îl metamorfozează în ceva oarecum străin de natura sa, pentru ca apoi să îl ia în stăpânire, fie aşa cum o fac ideile, de sus în jos, sau cum o fac pulsiunile, de la teluric spre conştiinţă. *Eul,* în această situaţie a posedării, îşi pierde autonomia, propriul control şi armonia, devenind dizarmonic fie prin hipercontrolul Dianei, fie prin dezlănţuirea sălbatică a lui Circe. Bruno a înţeles, prin urmare, mecanismele psihice rafinate ale complexului proces al posedării – un lucru mult mai frecvent decât pare la prima vedere. A-l elibera pe om de acest efect al posedării înseamnă să-l faci să-şi redescopere *liberul arbitru*, încrederea în puterea lui de a se decide şi de a-şi asuma responsabilitatea deciziei.

[292] *Beatus* (latină) = „fericit" (cf. F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin – Français*, Hachette, Paris, 1934, p. 201

Capitolul 4

René Descartes – un părinte îndepărtat al psihanalizei

Filosoful român Constantin Noica (1909 – 1987) afirma că la puțini oameni ai spiritului întâlnim o viață și o gândire ca un program, așa cum a fost și s-a întâmplat în cazul lui René Descartes.[293] Acest program nu poate fi însă înțeles fără interpretarea viselor din noaptea de 10/11 noiembrie 1619, vise pe care filosoful matematician, atunci în vârstă de douăzeci și trei de ani, le-a notat în micul său jurnal. În acel binecunoscut *poêle* (ce semnifică, în limba franceză, o cameră foarte bine încălzită de o sobă), tânărul René trăiește experiența faimoaselor vise, în urma cărora afirmă că a găsit direcția de mers pentru tot restul vieții sale. Este vorba despre celebra criză mistică din mica localitate Neuburg an der Donau, în apropierea Ulmului, când trei vise consecutive i-au revelat ceea ce se va numi ulterior *Știința Universală (Mathesis Universalis)*.

Cele trei vise din noaptea de 10/11 noiembrie 1619 au reprezentat, cu siguranță, un moment semnificativ în viața filosofului francez. După cum el însuși o mărturisește în manuscrisul *Olympica*, sub puternica stare de emoție în care se afla, visele i s-au părut de o intensitate atât de mare, încât păreau a fi reale. Evenimentul nocturn l-a impresionat profund și l-a determinat ca, a doua zi, să-i caute o explicație. De-a lungul vremii, comentatorii vieții și operei carteziene au încercat să identifice evenimentele ce i-au marcat existența, îndeosebi în anul 1619, și care au condus, cu siguranță, la constituirea celor trei vise. În acest scop, nu ne vom limita doar la binecunoscutul text al primului său biograf, Adrien Baillet (1649 – 1706), ci vom cerceta și interpreta tot mai bogata bibliografie referitoare la viața și opera lui Descartes.

[293] Constantin Noica, *Viața și filosofia lui René Descartes*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 9

Un destin sub influenţa numerelor

René Descartes s-a născut în Touraine, în micuţa localitate La Haye, pe 31 martie 1596[294], în vremea domniei „bunului prinţ" Henri al IV-lea, a Papei Clement al VIII-lea, a împăratului Rudolf al II-lea, a lui Mahomed al III-lea, aflat pe tronul otomanilor, precum şi în al treizeci şi nouălea an al domniei reginei Elisabeth I în Anglia şi în anul încoronării regelui Christian al IV-lea al Danemarcei, monarhul cu cea mai lungă domnie din istoria daneză.[295] În acelaşi an, s-au născut şi alte personalităţi cu care Descartes va veni, în timp, în contact indirect: Frederick al V-lea (1596 – 1632), Electorul Palatin, viitorul Rege al Bohemiei, supranumit şi „Regele de iarnă", dar şi soţia acestuia, Elisabeth Stuart (1596 – 1662), pentru scurt timp Regina Bohemiei.

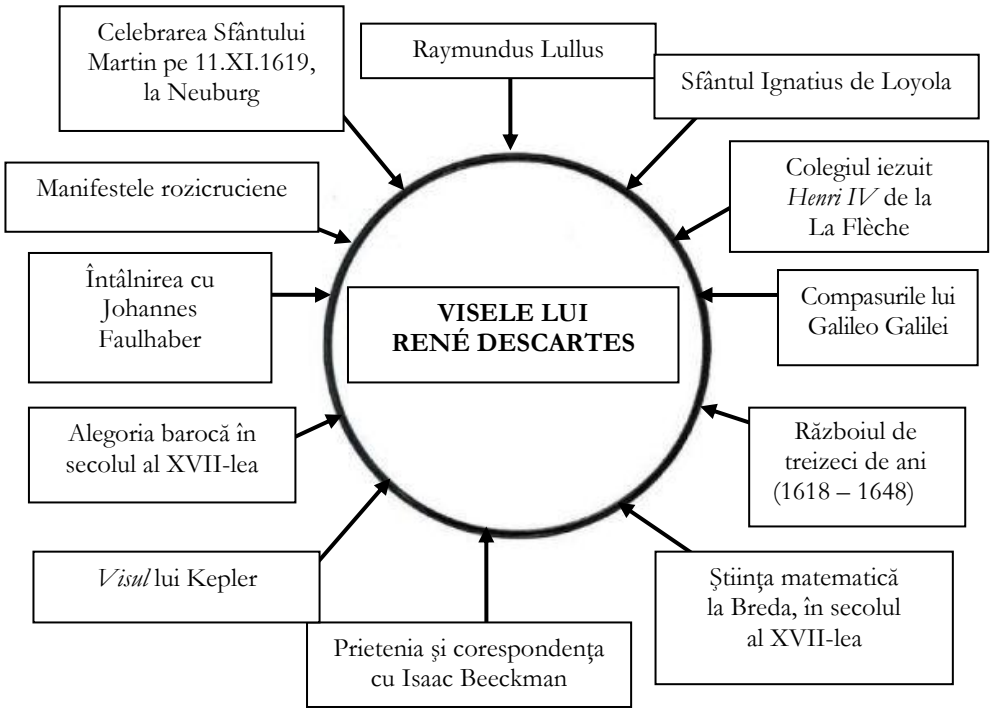


Figura nr. 1. *Posibile influenţe politice, filosofice şi ştiinţifice asupra viselor carteziene*

În secolul al XVII-lea, se apela, adesea, la semnificaţiile numerelor pentru a desluşi destinul unui om. Este posibil ca Descartes, matematician el însuşi, să-şi fi realizat astrograma proprie şi să fi procedat în aşa manieră încât să-şi conducă

[294] Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Chez Daniel Horthemels, Paris, 1691, pp. 7 – 8
[295] *Ibidem*, p. 9

viaţa conform acesteia. Anul naşterii filosofului predispune la astfel de analize numerologice: în numărul 1596, putem identifica trei cifre de 6, una dintre ele obţinută din însumarea lui 1 cu 5, şi o cifră de 9, un alt 6 întors. Simbolistica cifrei şase nu trebuie privită doar din perspectiva Apocalipsei, unde această cifră reprezintă numărul păcatului sau îl desemnează pe Antichrist. Numărul 6 este caracterizat prin numeroase ambivalenţe, el putând duce la bine, dar şi la rău, precum şi la unirea cu Dumnezeu sau la revoltă.[296] Pe de altă parte, dacă adunăm toate cifrele anului naşterii lui Descartes, obţinem 1 + 5 + 9 + 6 = 21, iar 2 + 1 = 3. Cifra 3 este numărul fundamental, exprimând o ordine intelectuală şi spirituală, fiind numărul perfect, numărul desăvârşirii.[297] Putem deduce de aici că Descartes şi-a însuşit această idee a ordinii pe tot parcursul vieţii sale?

În plus, ziua şi luna naşterii însumate ne dau cifra şapte: 3 + 1 + 3 = 7. Această cifră are semnificaţii încă şi mai impresionante. Ea reprezintă totalitatea vieţii morale, însumând cele trei virtuţi teologale – credinţa, nădejdea şi dragostea, şi cele patru virtuţi cardinale – prudenţa, cumpătarea, dreptatea şi puterea.[298] Mai ales prudenţa şi cumpătarea putem afirma că au fost atributele ce au caracterizat toată existenţa lui Descartes. Dar nu trebuie uitate nici celelalte, mai ales credinţa. În final, însumarea cifrelor care definesc momentul naşterii lui René Descartes conduce la cifra 1. Unu este principiul activ, creatorul. Este simbolul Revelaţiei care înalţă omul, prin cunoaştere, la nivelul de fiinţă superioară. Unu desemnează un simbol unificator. Subiectul este atunci în stare să-şi asume întreaga energie a simbolului unificator, pentru a realiza în el armonia conştientului şi a inconştientului, pentru a realiza echilibrul dinamic al contrariilor, coabitarea dintre iraţional şi raţional, dintre intelect şi imaginar, dintre real şi imaginar, dintre concret şi abstract.[299] După cum constatăm din biografia şi opera filosofului, apare o stranie coincidenţă între ceea ce semnifică numerele datei sale de naştere şi aliniamentele care au orientat întreaga sa viaţă.

Baillet notează arborele genealogic al lui René Descartes, arătând că în ramificaţiile lui se regăsesc multe personalităţi ale culturii franceze, îndeosebi consilieri ai Parlamentului din Bretania. Tatăl său, Joachim, care provenea dintr-o familie cu numeroşi doctori, ofiţeri şi chiar un episcop de Tours, era jurist şi consilier în acest parlament provincial[300]. Mama sa, Jeanne, născută Brochard, provenea dintr-o familie bogată cu proprietăţi în Poitou, fiind fiica locotenentului general din

[296] Jean Chevalier, Alan Gheerbrandt, *Dicţionarul de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. III, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p. 313
[297] *Ibidem*
[298] *Ibidem*, p. 289
[299] *Ibidem*, pp. 410 – 411
[300] Adrien Baillet, *op. cit.*, pp. 2 – 5

Poitiers.[301] Tatăl şi mama sa s-au căsătorit în 1589 şi au avut, mai întâi, un băiat, Pierre, apoi o fată, Jeanne, iar în 1596, s-a născut René, cel de al treilea copil, căruia i-au dat numele bunicului maternal, care murise în acelaşi an. Mama micuţului René a murit la 13 luni de la naşterea sa, astfel că atât el, cât şi cei doi fraţi au fost daţi spre îngrijire bunicii maternale. Pe de altă parte, bunicii paternali, care erau originari din Châtellerault, nu departe de Poitiers, aveau o casă pe *Grand Rue*, unde elevul René îşi petrecea vacanţele. Între timp, tatăl său s-a recăsătorit în jurul anului 1600 şi a mai avut încă doi copii cu cea de a doua soţie.

În 1604, Pierre, fratele mai mare al lui René, a plecat să studieze la nou-înfiinţatul Colegiu iezuit de la La Flèche. Descartes i s-a alăturat doi ani mai târziu, în 1606, şi a rămas acolo timp de opt ani. Colegiul de la La Flèche funcţiona sub atenta îndrumare a *Societăţii lui Iisus*, un ordin catolic fondat de Ignatius de Loyola şi dedicat educaţiei. Ordinul se instalase în Paris, sub protecţia regală, în 1561, în ciuda opoziţiei Parlamentului şi a Universităţii. Iezuiţii au fost alungaţi din Franţa, în 1595, după ce un student a încercat să-l asasineze pe regele Henri al IV-lea. Colegiul iezuit de la La Flèche a fost întemeiat în 1604 pentru a marca readmiterea iezuiţilor în Franţa şi reconcilierea lor cu regele. După asasinarea lui Henri, în 1610, inima sa a fost luată la La Flèche, unde a fost înmormântată cu mare ceremonie, pentru a scoate în evidenţă, astfel, profundul respect al comunităţii iezuite pentru cel ce sprijinise material înfiinţarea acestui aşezământ educaţional şi monahal.

Colegiul *Henri IV* era o combinaţie de şcoală secundară şi universitate. Educaţia de aici reflecta cursurile iezuite standard, ce constau din patru sau cinci ani de gramatică latină şi franceză şi un an de retorică din autori greci şi romani, culminând, în ultimii trei ani, cu un *curriculum* de filosofie ce cuprindea: logică şi etică, filosofie naturală şi matematică, precum şi metafizică. Studiile filosofice urmau modelul cărţilor scrise de iezuiţii de la Universitatea din Coimbra sau a celor de la *Collegio Romano*. Acestea implicau lecturi şi comentarii asupra operelor lui Aristotel, adesea interpretate în manieră tomistă. Cea mai importantă inovaţie în educaţia elevilor acestui Colegiu era faptul că se punea accentul pe studiul matematicii şi al astronomiei, iar iezuiţii păreau a fi „vârful de lance" al cercetării ştiinţifice. De exemplu, o celebrare comemorativă s-a ţinut pe 4 iunie 1611, în onoarea regelui Henri al IV-lea, patronul de la La Flèche. În acelaşi an în care regele fusese asasinat, în 1610, Galileo Galilei publicase, la Veneţia, *Mesagerul stelelor,* anunţând descoperirea sateliţilor lui Jupiter şi sugerând că Nicolaus Copernic

[301] *Ibidem*, p. 5

Plasată pe *Grand Rue* a vechiului oraş Châtelerault (acum, *Rue Bourbon*), *Casa Descartes*, de puţină vreme, *Muzeul Descartes*, are o faţadă caracteristică arhitecturii sfârşitului de Ev Mediu şi începutului Renaşterii franceze.

(Fotografie: Léa Prieur, aprilie 2014)

Intrarea *Casei Descartes* din Châtellerault, care a fost reşedinţa bunicilor şi a tatălui lui René. Tot aici venea şi el în vacanţele din primii ani de şcoală.
(Fotografie: Léa Prieur, aprilie 2014)

avusese dreptate atunci când a plasat Soarele în centrul universului. Cu ocazia celebrării comemorative, studenţii de la La Flèche au compus şi au recitat versuri. Unul dintre poeme avea un titlu neobişnuit: *„Cu privire la moartea regelui Henric cel Mare şi descoperirea unor noi planete sau stele călătoare în jurul lui Jupiter, notate anul anterior de Galileo, faimosul matematician al Marelui Duce al Florenţei"*. În sonet, însuşi Soarele deplânge mâhnirea poporului francez în momentele pierderii regelui lui. Tot Soarele este acela care le oferă francezilor o nouă torţă, şi anume noile stele din jurul lui Jupiter.[302] Versurile dovedesc faptul că tânărul poet, elev al Colegiului, era bun cunoscător al experienţelor lui Galileo în Veneţia, la un an de la diseminarea lor. De altfel, la acest colegiu de prestigiu, se studia matematica lui Euclid, a lui Archimede şi Diophantus, ca şi matematicile contemporane acelor ani[303], fiind binecunoscut faptul că Descartes s-a remarcat ca unul dintre cei mai buni elevi la această disciplină.

Elevul René a părăsit colegiul în 1614 şi a intrat la Universitatea din Poitiers, care era în vecinătate, pentru a studia Dreptul, la fel ca tatăl său, fratele mai mare şi fratele vitreg, mai mic. Se pare însă că ştiinţele juridice prezentau prea puţin interes pentru el, deoarece, în aceeaşi perioadă, a urmat şi cursurile Facultăţii de Medicină, dezvoltând un interes deosebit pentru disecţii, iar cunoştinţele dobândite cu aceste prilejuri vor fi folosite în tratatul *Lumea*. În noiembrie 1616, la vârsta de 20 de ani, tânărul René a primit licenţa în drept civil şi canonic de la Universitatea din Poitiers.[304] Peste câteva luni, la împlinirea vârstei de 21 de ani (pe 31 martie 1617), el intră în posesia moştenirii unor proprietăţi din regiunea Poitou, de la mama sa, devenind, astfel, *Sieur (Seigneur) du Perron*[305] şi obţinând independenţa financiară. În acest moment, alege să nu fie jurist ca tatăl său, ci ia „hotărârea de a nu mai căuta pe viitor nicio altă ştiinţă în afara celei pe care aş putea-o descoperi în mine însumi sau în *uriaşa carte a lumii*" (în aceeaşi perioadă, Galileo vorbea şi el despre *uriaşa carte a naturii*) şi, în următorii ani, călătoreşte prin Europa, „cercetând armate, oraşe şi curţi ale conducătorilor străini, conversând cu oameni de diverse obiceiuri şi condiţii şi culegând de aici felurite experienţe"[306], pe baza cărora îşi va constitui apoi propriul sistem filosofic.

---

302 Roger Ariew, Dennis Des Chene, Douglas M. Jesseph, Tad M. Schmalitz, Theo Verbeek, *The A to Z of Descartes and Cartesian Philosophy,* Scarecrow Press, Maryland, 2003, pp. 1 – 2

303 Stephen W. Hawking (edited, with commentary), *God Created the Integers: the Mathematical Breakthroughs that Changed History*, Running Press Book Publishers, 2005, p. 285

304 *Ibidem,* p. 286

305 Roger Ariew, Dennis Des Chene, Douglas M. Jesseph, Tad M. Schmalitz, Theo Verbeek, *op. cit*., p. 64

306 Descartes, *Expunere despre metodă*, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 17

Prietenia cu Isaac Beeckman

La începutul anului 1618, tânărul René s-a înrolat la Breda, în Olanda, în armata lui Maurits van Nassau, Prinţul de Orania (1567 – 1625), un aliat protestant al Franţei, în timpul războiului dintre Olanda şi Spania. La acel moment, era un armistiţiu în război, astfel că Descartes nu a participat la nicio acţiune militară.

Atunci când a părăsit Franţa şi a călătorit spre nord, spre Provinciile Unite, la începutul anului 1618, Descartes a realizat o ruptură decisivă cu trecutul său şi un pas semnificativ spre *Marea Operă*. În acel an, el se afla în acea stare mentală proprie unui tânăr care nu era încă sigur în legătură cu viitoarea sa carieră. Avea doar douăzeci şi doi de ani şi, după cum afirmă în *Discours,* era conştient de faptul că mai avea mult de învăţat, aşa că hotărăşte să călătorească cât mai mult, pentru a remedia aceste lipsuri. Nu se vedea urmând cariera juridică, atât de obişnuită în familia sa şi, pentru moment, a optat pentru o altă cale de ascensiune socială în viaţa Franţei – ca ofiţer de armată.

Mulţi biografi s-au întrebat: *De ce s-a înrolat Descartes? Care era natura îndatoririlor militare ale lui Descartes?* Profesorul australian John Schuster se referă la el ca la un *„gentilhomme voluntar"*[307]. Filosoful britanic A. C. Grayling propune o idee tentantă: Descartes era spion iezuit[308]. Poate există un sâmbure de adevăr în această ipoteză, dacă ne gândim că prinţul Maurits van Nassau era unchiul prinţului elector Frederick al V-lea[309], care era sprijinit de forţele protestante pentru a ajunge împăratul Imperiului Roman German, iar iezuiţii sprijineau Casa de Habsburg în acelaşi scop. Biograful lui Descartes, Adrien Baillet, sugerează că tânărul René a fost atras de abilitatea generalului Maurits van Nassau de a dezvolta arta fortificaţiilor şi a asediului. În orice caz, armata i-a oferit lui Descartes oportunitatea de a călători şi a studia diferenţele dintre societăţile umane şi valorile acestora. Este posibil ca Descartes să fi fost chiar interesat de arta războiului, deoarece, aşa cum susţine Denis De Lucca, iezuiţii erau foarte preocupaţi de activităţile militare, ca un omagiu adus tinereţii lui Ignatius de Loyola care, înainte de conversia sa religioasă, a participat activ la apărarea Europei Catolice împotriva agresiunii otomane. După moartea lui Ignatius, natura militară a Ordinului iezuit pe care el l-a fondat s-a exprimat mai ales în eforturile lor de a-i convinge pe liderii catolici să se unească pentru a porni o nouă cruciadă, de data aceasta împotriva ameninţării protestante, care a culminat cu Războiul de Treizeci de ani (1618 – 1648). Pe de

[307] John Schuster, *Descartes – Agonistes: Physico-mathematics. Method & Corpuscular-Mechanism 1618 – 33*, Springer Science & Business Media, Dordrecht, 2013, p. 99

[308] A. C. Grayling, *Descartes: The Life and Times of a Genius*, Walker & Company, New York, 2005

[309] Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, traducere de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 13

altă parte, devenise evident că nobilii trebuiau să deprindă arta arhitecturii militare pe fondul stării de război din epocă şi ca urmare educaţia iezuită a început să se axeze pe predarea disciplinelor matematice.[310] De altfel, este sigur faptul că destinul lui Descartes s-a împletit strâns cu perioada Războiului de Treizeci de ani, ce s-a derulat în prima jumătate a secolului al XVII-lea şi a reprezentat unul dintre cele mai tensionate episoade din istoria Europei.

În primul rând, în anul său de naştere, 1596, Olanda şi Anglia au reînnoit, printr-un tratat, alianţa lor cu Franţa, pentru a se întări împotriva inamicilor, ceea ce prezicea într-un fel marea conflagraţie. În al doilea rând, în 1618, când Descartes împlinise douăzeci şi doi de ani, îşi finalizase studiile şi devenise o persoană independentă, care ieşise de sub tutela tatălui şi a profesorilor, începe, în mod oficial, Războiul de Treizeci de ani. Pregătirile militare erau iniţiate cu mult timp înainte, dar, pe 23 mai 1618, are loc faimosul episod al defenestrării, când nobilii protestanţi din Bohemia i-au aruncat pe fereastra castelului din Praga pe câţiva dintre reprezentanţii regelui catolic Ferdinand. Această conflagraţie europeană poate fi descrisă ca o luptă religioasă între protestanţii aliaţi cu Franţa catolică, pe de o parte, şi Spania catolică şi Sfântul Imperiu Roman-German, pe de altă parte. Războiul de Treizeci de ani se încheie pe 24 octombrie 1648, odată cu pacea Westfalică, iar Descartes moare pe 11 februarie 1650.

Dorindu-şi propria independenţă, Franţa, deşi era catolică, sprijinea deschis forţele protestante împotriva Spaniei imperiale şi a Sfântului Imperiu Roman, neavând niciun scrupul de conştiinţă referitor la faptul că regimentele sale se găseau sub ordinele calvinistului Maurits van Nassau, care comanda armata Statului olandez.[311, 312] În 1618, Descartes soseşte la Breda, una dintre garnizoanele de graniţă din Brabant, şi se înrolează ca cetăţean francez catolic al unui regiment francez dintr-o armată olandeză ce se opunea Spaniei.

La începutul secolului al XVII-lea, Breda era un oraş fortificat, cu o mare importanţă strategică, reprezentând un bastion de necucerit pe linia fortăreţelor din Olanda. Iniţial, în secolul al XI-lea, cetatea Breda se afla sub stăpânirea Sfântului Imperiu Roman, dar în secolul al XIV-lea a fost vândut ducelui de Brabant şi, o sută de ani mai târziu, a ajuns, ca dotă de căsătorie, în proprietatea familiei van Nassau. Deoarece Baronul de Breda a devenit, ulterior, conducătorul Olandei, Zeelandei şi Utrecht-ului şi Prinţ de Orania, oraşul Breda a devenit un centru al vieţii politice şi sociale din Ţările de Jos. Oraşul a fost capturat de spanioli în se-

[310] Denis De Lucca, *Jesuits and Fortifications*: *The Contribution of the Jesuits to Military Architecture in the Baroque Age,* Koninklijke Brill NV, Leiden, 2012, pp. 1 – 3
[311] Richard Watson, *Cogito, Ergo Sum: The Life of René Descartes*, David R. Godine Publisher, 2007, p. 94
[312] Jean-Marc Varaut, *Descartes. Un cavalier français*, Plon, 2002, p. 60

colul al XVI-lea, dar Prinţul Maurits van Nassau a recâştigat oraşul, în 1590, printr-o strategie similară Calului troian: şi-a ascuns trupele într-un vapor ce căra turbă şi era destinat să aprovizioneze garnizoana spaniolă cu combustibil. Barja cu turbă a fost admisă în citadela Bredei, iar soldaţii olandezi i-au pus pe fugă pe spanioli.[313] Ca urmare a dezvoltării unei strategii şi a unei tactici militare remarcabile, armata olandeză devenise, la începutul secolului al XVII-lea, cea mai modernă din Europa, iar comandantul ei, Maurits van Nassau, era considerat „căpitanul" întregului continent.

Viaţa urbană a oraşului Breda, ca oraş-garnizoană al *stathouder-ului* Maurits, era mult influenţată de prezenţa armatei Republicii olandeze, precum şi a numeroşilor ofiţeri şi soldaţi obişnuiţi din alte ţări ce serveau în această armată. Printre voluntarii francezi, se afla şi René Descartes, care ajunge în oraş în februarie 1618, înscriindu-se ca voluntar neplătit în cadrul unuia dintre cele două regimente franceze aflate în serviciul Prinţului Maurits.

În acea vreme, oraşul Breda îi atrăgea pe toţii matematicienii, căci ei puteau găsi aici o slujbă bine plătită, în serviciul armatei olandeze. Descartes vine la Breda atât poate din dorinţa de a cunoaşte oameni şi locuri noi, dar şi pentru că, fiind bine pregătit în matematici, auzise că armata avea nevoie de „ingineri" şi matematicieni care să fie capabili să calculeze curbele balistice, să stabilească rezistenţa zidurilor fortificaţiilor sau să asigure calculele şi desenele necesare construcţiei diverselor clădiri. Cu siguranţă că ipoteza lui Amir Aczel, conform căreia Descartes nu era un simplu soldat în armata prinţului Maurits van Nassau, este corectă[314]. Jean-Marc Varaut afirmă chiar că, la Breda, era o vestită Academie militară, pe care o deschisese Prinţul Maurits în castelul său[315]. De altfel, aflăm chiar din scrisoarea pe care Descartes o trimite lui Beeckman, pe 24 ianuarie 1619, că el venise la Breda pentru a studia arhitectura militară.[316] Tânărul René, fiind fragil, aşa cum îl ştim, cu siguranţă că a căutat să fie angajat printre „ingineri", dat fiind că el fusese elevul strălucitului colegiu La Flèche, unde matematica era, după cum am amintit deja, una dintre disciplinele aflate în topul predării.

Deşi o perioadă bună lâncezeşte alături de soldaţii lipsiţi de spirit, pe data de 10 noiembrie 1618 tânărul René are bucuria de a-l întâlni pe Isaac Beckman

313 Todd Jerome Magreta, *The Development of Orange – Nassau Princely Artistic Activity, 1618 – 1632*, ProQuest, Ann Arbor, 2008, p. 37

314 Amir D. Aczel, *Însemnările secrete ale lui Descartes*, traducere de Adriana Bădescu, Editura Nemira, Bucureşti, 2008, p. 68

315 Jean-Marc Varaut, *op. cit.*, p. 61

316 René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes:* vol. III – *The Correspondence*, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 1

PIETER SNAYERS (1592 – 1666)
Bătălie din Războiul de Treizeci de ani (1624 – 1625)
- Die Staatsgalerie Flämische Barockmalerei, Neuburg an der Donau -
(Fotografie: Marius Dumitrescu, iulie 2009)

(1588 – 1637)[317], care era şi el pasionat de matematică. Calvinistul Beeckman se născuse în Zeeland, în sudul Olandei, şi studiase teologia, literatura şi matematica la Leiden, unde făcuse unele experimente cu astronomul şi matematicianul olandez Willebrord Snellius[318] (1591 – 1626) – al cărui nume devenise cunoscut în 1617, datorită calculării razei Pământului. De altfel, Beeckman era talentat în realizarea diverselor dispozitive mecanice, cum ar fi crearea unor conducte de apă. Studiase şi medicina doi ani (1616 – 1618), la Caen, în Normandia, unde obţinuse *„supremo gradu Doctoratus in Medicina",* astfel că pe 6 septembrie, după uzanţa timpului, trebuise să prezinte public teza sa: *De febre tertiana intermitente*. Candidatul trebuia să demonstreze elocvenţă, să răspundă la atacurile publice ale adversarilor şi să-şi apere teza. Din discursul său, se remarcă un paragraf: „Dividitur philosophia in duas partes: mathematicam et physicam. Physica circa ipsas res corporeas, mathematica verò circa earum quantitatem versatur, tantòque major est physicae dignitas quantò umbra ignobilior ipso corpore"[319]. Acest discurs demonstrează faptul că Beeckman era cu adevărat un fizico-matematician şi acestea au fost ideile pe care le-a strecurat şi în mintea tânărului Descartes.

Spre sfârşitul anului 1618, Isaac Beeckman s-a reîntors în Olanda, devenind rector al Şcolii latine din Utrecht.[320] În *Jurnalul* său, Beeckman face prima menţiune despre întâlnirea cu *„M. du Perron",* în data de 11 noiembrie, când scrie că au discutat împreună o problemă de matematică; prin urmare, întâlnirea lor avusese loc pe 10 noiembrie 1618. Descartes nu mai este menţionat în *Jurnal* decât pe data de 23 noiembrie, acelaşi an, când Beeckman aminteşte de „Renatus Picto" sau „omul din Poitou", apoi îl numeşte „Renatus Descartes Picto".[321] În scurt timp, cei doi au legat o strânsă prietenie. De la Beeckman, care era mai vârstnic cu şapte ani decât el, René a învăţat să aplice matematica în soluţionarea problemelor fizice, dar şi noţiuni de filosofie a naturii. După cum am arătat, Beeckman argumentase, de asemenea, că matematica era în strânsă legătură şi cu medicina, atunci când îşi susţinuse teza pe 6 septembrie 1618, la Facultatea de Medicină din Caen. Beeckman era, aşadar, cel mai potrivit companion pentru tânărul Descartes, care îşi dorea să dobândească cât mai multe cunoştinţe ştiinţifice.[322]

---

317 Desmond M. Clarke, *Descartes,* Cambridge University Press, New York, 2006, p. 41

318 Klaas van Berkel, *Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2013, pp. 24 – 25

319 Isaac Beeckman, *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634,* tome 4: *Supplément* (editor Cornelis de Waard). Martinus Nijhoff, Den Haag, 1953, p. 41
http://www.dbnl.org/tekst/beec002jour04_01/beec002jour04_01_0026.php

320 Klaas van Berkel, *op. cit.,* pp. 24 – 25

321 Isaac Beeckman, *op. cit*., p. 52

322 Klaas van Berkel, *op. cit.,* p. 20

R E N A T I

DES-CARTES

MUSICÆ

COMPENDIUM.

TRAJECTI AD RHENUM,
TYPIS *Gisberti à Zÿll*, & *Theodori ab Ackersdÿck*,
CIↃ IↃ C L.

În luna decembrie 1618, Descartes a scris unul dintre primele sale eseuri, *Musicae Compendium,* în care aplica matematica în teoria muzicală. Preocuparea lui Descartes pentru muzică este legată de faptul că muzica era predată în colegii ca parte a matematicii în cadrul *quadrivium* (aritmetică, geometrie, muzică şi astronomie). De altfel, încă din vremea lui Pitagora, filosofii visau să descopere armonia naturală în Univers şi s-o exprime în termeni matematici, pentru ca, după identificarea codului cosmologic, acesta să fie exprimat în notaţii muzicale, cu ajutorul cărora sufletul uman ar fi putut intra în armonie cu Universul.[323] Ei au văzut mai întâi că există o armonie între sunete şi numere, ceea ce a reprezentat, fără îndoială, o sursă majoră a credinţei pitagoricienilor în ordinea cosmică şi a bazelor ei numerice. Pitagora a fost primul care a folosit cuvântul *cosmos* pentru a numi atât universul, cât şi pentru a indica ordinea armonioasă şi frumoasă. Tot el a afirmat că fiecare planetă emite un ton muzical propriu, din combinarea cărora rezultă „Muzica sferelor", pe care, conform discipolilor săi, numai pitagoricienii dintre toţi muritorii o puteau auzi. Platon era unul dintre ei şi, la finalul *Republicii,* vorbeşte şi el despre „muzica sferelor", afirmând că aritmetica trebuie să fie studiată pentru valoarea ei intrinsecă, nu pentru scopuri comerciale. Preluând de la pitagoricieni semnificaţia non-matematică a numerelor, Platon a hotărât ca pe uşa Academiei să se scrie deviza: „Să nu intre pe uşa mea nici unul ignorant în matematici". Moştenirea pitagoreică a fost preluată de universităţile medievale, unde predarea aritmeticii era însoţită de predarea muzicii, disciplină ce era clasificată printre ştiinţe. A urmat, la sfârşitul secolului al XVI-lea, un lutenist virtuos, Vincenzo Galilei, tatăl lui Galileo, care a adus în Renaştere originea pitagoreică a ordinii şi a corelat-o cu Revoluţia ştiinţifică a secolului al XVII-lea.[324] Prin urmare, faptul că Descartes scrie *Musicae Compendium* este o dovadă că el a venit în contact atât cu filosofia neoplatonică, dar şi cu tratatul despre muzică al florentinului Vincenzo, care îşi dorise să revigoreze stilul muzical monodic al grecilor antici.

Finalizându-şi tratatul la Breda, pe 31 decembrie 1618, Descartes îi trimite *Musicae Compendium* ca dar de Anul Nou prietenului său, Isaac, care „avea o înclinaţie particulară spre muzică"[325]. În această lucrare, tânărul matematician dezbate raportul dintre număr şi sunet, „demonstrând matematic intervalele de armonii, scale şi dezacordurile"[326], discută fizica acusticii, precum şi efectul muzicii asupra ascultătorilor. Nefiind convins de valoarea tratatului său, îl roagă pe

[323] Desmond M. Clarke, *op. cit.,* p. 43
[324] Brian L. Silver, *The Ascent of Science*, Oxford University Press, 1998, p. 172
[325] Adrien Baillet, *op. cit.*, p. 46
[326] René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes,* vol. III – *The Correspondence,* translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 1

Beeckman să nu-l facă public. Este important însă faptul că, pentru prima dată, semnează o lucrare cu numele *Renatus Cartesius,* acest nume având inițialele R. C., făcându-se, astfel, trimitere la fraţii rozicrucieni.

Beeckman nu a rămas indiferent în faţa acestui dar, precum şi la declaraţiile de prietenie pe care Descartes i le dedică la finalul eseului, aşa că îi oferă şi el mai tânărului său prieten un registru elegant, cu foi de pergament, pentru ca René să-şi scrie reflecţiile ştiinţifice, tot astfel cum făcea şi olandezul în *Jurnalul* său, după modelul protestant al consemnărilor asupra întâmplărilor din viaţa personală, ceea ce înlocuia confesiunea catolică. La începutul registrului, se afla înscrisă data de *1 ianuarie 1619*, poate notată de Descartes în prezenţa celui ce i-l dăruise, ca un fel de legământ că, pe viitor, îşi va scrie acolo toate gândurile şi descoperirile ştiinţifice. Între coperţile acestui registru, se găseau mici capitole intitulate:

I. *„Praeambula: Initium sapientiae timor Domini",* considerat, după cum îi spune şi numele, un capitol de început;

II. Câteva lucruri despre *Algebră;*

III. Unele gânduri scrise sub titlul *Democritica;*

IV. Câteva *„considerații asupra științelor"* în general;

V. O colecţie de observaţii sub titlul de *„Experimanta",* ce reprezenta lumea experienţelor;

VI. *Olympica*, o formă de discurs, care „nu avea decât doisprezece pagini" şi care era locul unde Descartes identifica o lume situată deasupra lucrurilor sensibile, lumea superioară a lucrurilor divine, acest din urmă capitol găzduind şi prezentarea viselor din noaptea de 10/11 noiembrie 1619. De asemenea, acest capitol „conţinea pe marginea sa, într-o acoladă mai recentă, dar totdeauna de aceeaşi mână a autorului, o remarcă care dă de lucru şi astăzi curioşilor…: *X Novembris 1620. Cæpi intelligere fundamentum Inventi mirabilis,* căreia nici M. Clerselier, nici ceilalţi cartezieni nu i-au găsit încă nicio explicaţie. Această remarcă se găseşte alături de un text care ne determină să credem că această scriitură este posterioară altora ce se găsesc în registru şi care nu a fost începută decât în luna noiembrie 1619. Acest text este scris în latină: *„X. Novembris 1619. Cum plenus sorem Enthousiasmo, et mirabilis scientiæ fundamenta reperirum."*

VII. Baillet afirmă însă că „primul care se găsea în registru era o Colecţie de *Considerații Matematice*, sub titlul *Parnassus*, deşi nu avea decât treizeci de pagini"[327]. Poate că Descartes a ales acest titlu ca tribut adus muzelor ce erau evocate la finalul sau la începutul scrisorilor pe care el le-a trimis lui Beeckman în ianuarie, martie şi aprilie 1619, deoarece, prin aceste epistole, tânărul studios cerea şi

[327] Adrien Baillet, *op. cit.*, pp. 50 – 51

primea părerea pertinentă a unui matematician cu mai multă experienţă şi mai vaste cunoştinţe decât el şi pe baza cărora putea să-şi formuleze propriile idei. Deoarece registrul a dispărut, nu mai există amintirea lui decât în *Cogitationes privatae*, acea copie realizată de Leibniz, precum şi în biografia lui Descartes, realizată de Baillet, în 1691.

După plecarea lui Beeckman, Descartes a rămas singur la Breda, o vreme, şi a început să picteze, să studieze arhitectura militară şi, mai ales, să înveţe limba flamandă. Era însă mult mai preocupat de redactarea unei cărţi pe care dorea să o scrie după cum îl sfătuise Isaac, pe când erau împreună.[328] A părăsit Breda la începutul lunii martie 1619, călătorind spre Middlebourg, unde spera să-şi găsească prietenul. Acesta însă călătorea spre Olanda, aşa că, la sfârşitul lunii martie, Descartes se întoarce la Breda, de unde îi trimite lui Beeckman cel puţin trei scrisori în care îşi exprimă dragostea şi admiraţia pentru el. Spre sfârşitul lunii aprilie, tânărul René părăseşte Breda pentru totdeauna, îndreptându-se spre Germania, prin Amsterdam şi Copenhaga. Scrisoarea finală a lui Descartes, la fel de afectuoasă ca şi celelalte, i-a fost trimisă lui Beeckman din Amsterdam, pe 29 aprilie 1619. Beeckman îi răspunde la o adresă din Copenhaga[329], dar nu se ştie dacă ea a ajuns la destinatar. Cu această scrisoare se încheie, pentru moment, contactul direct dintre Beeckman şi Descartes, contact ce durase între mijlocul lui noiembrie 1618 şi sfârşitul lui aprilie 1619. Totuşi, aceste câteva luni au fost foarte importante pentru evoluţia ulterioară a tânărului René.

Pentru că prietenia cu Beeckman îl scosese din lâncezeala de care se lăsase cuprins în mijlocul ignoranţei soldaţilor în rândul cărora se găsea, la începutul anului 1619, Descartes lucra asiduu, „cu ajutorul compasurilor", astfel că reuşeşte să descopere „patru demonstraţii în întregime noi şi remarcabile", prima fiind legată de „faimoasa problemă a divizării unui unghi în orice număr de părţi egale, iar celelalte trei erau în legătură cu trei feluri de ecuaţii cubice". După cum îi scrie lui Beeckman, în luna martie, Descartes dorea să reorganizeze întreaga disciplină a matematicii, să o pună „în ordine" şi, în acest scop, folosea compasurile pentru a translata geometria în algebră. În următorul paragraf al aceleiaşi scrisori, Descartes îşi descrie proiectul: crearea unei „ştiinţe complet noi", diferită de *Ars Brevis* a lui Llull, deoarece „ar asigura o soluţie generală la toate ecuaţiile posibile ce implică orice fel de cantitate, fie ea continuă sau discretă". Modalitatea prin

[328] René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes,* vol. III – *The Correspondence,* Translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 1

[329] Isaac Beeckman, *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634,* tome 4: *Supplément* (editor Cornelis de Waard). Martinus Nijhoff, Den Haag, 1953, pp. 64 – 65
http://www.dbnl.org/tekst/beec002jour04_01/beec002jour04_01_0026.php

care Descartes spera să găsească soluţiile era folosirea curbelor şi a cercurilor desenate cu ajutorul compasurilor. Programul său, aşa cum apare descris în această scrisoare, era neobişnuit de ambiţios, deoarece tânărul, entuziasmat de descoperirile sale, spera că prin găsirea acestor soluţii matematice, „nimic din geometrie nu va mai rămâne să fie descoperit”[330].

În aceeaşi perioadă, în Italia, Galileo era preocupat de acelaşi lucru: căuta „calea regală” tot cu ajutorul compasurilor. Deşi compasurile lui Descartes nu erau identice cu cele ale lui Galileo, care erau numite *„compasso di proportione”* în italiană, încercarea lui Descartes semăna izbitor cu cea a lui Galileo, în sensul că ambii matematicieni se bazau pe acelaşi tip de instrumente pentru unificarea celor două discipline matematice: aritmetica cu geometria. Trebuie spus că modelul galilean de unificare a geometriei cu aritmetica se răspândise rapid de-a lungul Europei, prin intermediul *maestrului de calcul matematic*, germanul Johannes Faulhaber din Ulm.[331]

Descartes îşi dă seama că ceea ce intenţionează el să realizeze reprezintă „o sarcină gigantă”, ce este greu de dus la îndeplinire de o singură persoană, „dar prin întunecimea confuză a acestei ştiinţe am prins o licărire a unui fel de lumină şi cu ajutorul acesteia cred că voi fi capabil să spulber obscurităţile cele mai groase”[332]. În scrisoarea din 26 martie 1619, tânărul René se dovedeşte a fi preocupat şi de astronomie, deoarece dorea să descopere o metodă de calculare a poziţiei unei persoane în timp ce aceasta călătoreşte, doar pe baza observării stelelor, indiferent unde aceasta s-ar găsi pe Pământ sau la ce oră, ceea ce ar fi foarte util în arta navigaţiei.[333] După aproape o lună, Descartes îi scrie o nouă scrisoare lui Beeckman, prin care îl anunţa că era în faza de finalizare a unei cărţi de matematică pe care o numea *Mecanica* şi că îi recunoştea meritul prietenului său de a fi fost „promotorul *(primum mover)* şi primul autor al studiilor mele. Cu adevărat, tu singur m-ai deşteptat din lenea mea şi ai redeşteptat învăţătura care aproape îmi dispăruse din memoria mea”[334]. Aflăm, de asemenea, că Descartes era preocupat în continuare de astronomie şi în acest scop folosea compasuri noi, dar începe să ţină secrete noile sale descoperiri: „Cât despre celelalte lucruri cu care m-am mândrit în scrisoarea anterioară că le-am descoperit, cu adevărat le-am descoperit cu ajutorul noilor compasuri – şi nu greşesc despre aceasta. Dar nu îţi

---

330 René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes,* vol. III – *The Correspondence. To Beeckman, 26 March 1619,* translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 2 – 3

331 Chikara Sasaki, *Descartes's Mathematical Thought*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2003, pp. 104 – 105

332 René Descartes, *op. cit*., p. 3

333 *Ibidem*

334 *Ibidem, The Correspondence. To Beeckman, 23 April 1619*, p. 4

voi trimite acestea pe bucăţi, deoarece mă gândesc să scriu o operă completă asupra acestui subiect într-o bună zi – o lucrare despre care cred că va fi nouă şi cu ceva merite"[335]. În finalul acestei scrisori, Descartes afirmă că toate cercetările asidue pe care le întreprinsese în acea vreme i-au „epuizat mintea şi de aceea nu a avut puterea să descopere celelalte lucruri pe care planificase să le investigheze"[336]. Prin urmare, entuziasmul tineresc îl determina să lucreze fără odihnă, deşi avea o sănătate plăpândă.

Din corespondenţa lui Descartes cu Beeckman, reiese cu claritate faptul că, la începutul anului 1619, tânărul René era cuprins de înflăcărarea de a reforma disciplinele matematice, deoarece găsise noi demonstraţii cu ajutorul noilor instrumente, compasurile. Reforma pe care dorea să o impună era legată însă şi de alte cauze.

Mnemotehnica llulliană şi admirabila ştiinţă

La începutul secolului al XVII-lea, odată cu Revoluţia ştiinţifică – ce începuse deja, firav, cu teoria copernicană (1543) –, apare achiziţia tot mai multor date ştiinţifice într-un timp scurt şi ca urmare se impune necesitatea de a putea fi şi reţinute de către învăţaţii vremii pentru ca aceştia să le poată folosi mai departe. Astfel, se iniţiază discuţii asupra temelor şi regulilor mnemotehnicii „clasice", comentarii asupra lucrărilor privitoare la memorie, ce au fost scrise de Aristotel, Cicero, Quintilian, Sfântul Toma d'Aquino şi Pietro da Ravenna, alături de încercări de a combina şi sintetiza mnemotehnica ciceroniană şi arta combinatorie llulliană, construcţia de „teatre ale memoriei" şi enciclopedii, elaborarea de imagini noi şi complexe, precum şi reflecţii asupra naturii semnelor, gesturilor şi hieroglifelor. Învăţaţii erau în căutarea unei „chei universale" care i-ar fi putut ajuta să descifreze „alfabetul lumii", dar cercetau şi posibilitatea realizării unui „teatru" enciclopedic care ar fi oglindit realitatea. În acest context se revigorează arta llulliană în care unii vedeau „regina ştiinţelor", considerând că ea putea asigura „cheia universală" pentru găsirea adevărului. În fapt, llullismul se revigorase în secolul al XVI-lea, mai ales după ce fusese preluat şi comentat de Giordano Bruno, filosoful care a folosit regulile memoriei artificiale ca instrumente miraculoase pentru împlinirea visului unei „cunoaşteri totale".[337] Mulţi practicanţi ai *ars memorativa* şi ai llullismului din prima jumătate a secolului al XVII-lea vedeau în aceste arte un soi de magie. Între 1617 şi 1619 (în aceeaşi vreme în care tânărul Descartes începea să fie interesat în llullism şi arta memoriei) au fost publicate la

[335] *Ibidem*
[336] *Ibidem*
[337] Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*, Continuum International Publishing Group, New York, 2006, pp. 91 – 92

Lyon lucrările lui Johannes Paepp. În aceste cărți, autorul expunea doctrinele lui Aristotel, Cicero și Sfântul Toma despre memoria artificială, dar era influențat și de tradiția llullistă și era familiar cu cei mai semnificativi exponenți, unul dintre ei fiind și Bruno, care fusese ars pe rug cu două decenii în urmă. Autorul îi critica pe denigratorii acestei arte și apăra ideea unei interdependențe dintre logică și mnemotehnică: în timp ce logica era necesară pentru unele arte și discipline, argumenta el, memoria era indispensabilă pentru toate formele de cunoaștere. Paepp sublinia funcția mnemonică a „roților" llulliste, dar era interesat mai mult de efectele miraculoase ale artei. În viziunea sa, tehnicile de *ars combinatoria* și *ars reminiscentia* erau legate de practicile magice și oculte: arta memoriei putea transforma un tânăr ignorant într-un om înțelept, oferindu-i acces la puteri extraordinare, astfel încât el ar fi obținut rapid admirația învățaților și conducătorilor comunităților. Bruno văzuse și el în llullism și *ars reminiscentia* doar partea lor ocultă. Tommaso Campanella prezentase o variație pe aceeași temă. În *Città del sole*, un copil de zece ani putea învăța toate științele „fără efort", doar prin simpla studiere a imaginilor enciclopediei gigantice care era pictată pe cei șase pereți ai cetății. În locul cuvintelor și a procedurilor „logice" ale enciclopedismului llullist, sistemul lui Campanella era bazat pe imagini sensibile. În operele lui Bruno și Campanella, magia nu era numai contextul cultural al artei memoriei, ci era justificarea ei primară. În operele acestor filosofi, conexiunile dintre tehnicile magice și memoria artificială sunt teoretizate explicit, iar *ars reminiscentia* este prezentată ca o formă de magie. La fel, în *Magia naturalis* a lui Wolfgang Hildebrand, publicată în 1610, memoria artificială este văzută simplu ca o aplicație a artei magice la o formă particulară a operației.[338]

În 1619, Descartes era preocupat de *ars memoriae* și *ars combinatoria* și cunoștea mnemonica secolului al XVI-lea. El se raporta la ideea llulliană ca la un „lanț al științelor" *(catena scientiarum)*, menționând interesul său particular în arta urmașilor lui Llull. Tânărul René a discutat cu Beeckman, prin intermediul scrisorilor, despre semnificația și potențialul artei llulliene. Paolo Rossi susține că temele *ars memorativa* și *ars combinatoria* au exercitat o influență semnificativă asupra gândirii tânărului Descartes și că acestea pot fi corelate direct cu „noua lui metodă" de filosofare.[339] Arta llulliană a fost importantă din două motive pentru tânărul René. Unul era acela că prin contactul cu arta lui Llull el ar fi putut avea posibilitatea să noteze importanța simbolismului pentru reforma disciplinelor matematice, mai ales algebra. *Ars magna* a lui Ramon Llull avea ca scop reorganizarea științelor prin accentuarea aspectelor mnemonice. Descartes face dovada cunoașterii importanței simbolismului în matematică în lucrarea *Regulae ad directionem in-*

[338] *Ibidem,* pp. 93 – 94
[339] *Ibidem,* p. 103

genii. În al doilea rând, arta llulliană poate a fost importantă pentru matematicianul francez ca exemplu pentru unificarea ştiinţelor matematice. Tânărul René cunoştea llullismul prin intermediul comentariului lui Agrippa, care i-a stabilit două caracteristici fundamentale. Una ar fi că aceasta poate fi considerată o ştiinţă generală şi universală, ce se preocupă cu principiile absolut certe şi cu dovezile infailibile şi face posibilă stabilirea unui criteriu absolut al adevărului; în al doilea rând, deoarece este percepută ca *ştiinţă a ştiinţelor*, aceasta oferă o cheie asupra ordinii exacte şi raţionale a întregii cunoaşteri, ale cărei variate aspecte sunt toate cuprinse în ea şi verificate de ea.[340] Descartes nu a fost niciodată de acord cu folosirea în scopuri magice a tehnicilor memorative, deoarece considera că, utilizate astfel, acestea nu vor putea contribui la progresul ştiinţei, ci vor conduce numai la înşelăciuni care uimesc mulţimea vulgară[341]. Părerile exprimate de filosoful francez în legătură cu practicarea artei llulliste le găsim în scrisorile către Beeckman din 1619, dar mai ales în *Discours de la méthode*.

În scrisoarea din 26 martie 1619, adresată lui Isaac Beeckman, el se referă la *Ars brevis* a lui Llull şi afirmă că a creat „o ştiinţă în întregime nouă", complet diferită de arta llulliană: „Lasă-mă să fiu deschis cu tine în legătură cu proiectul meu. Ceea ce vreau să produc nu este ceva asemănător lucrării *Ars Brevis* a lui Llull, ci mai degrabă o ştiinţă complet nouă, care ar fi asigurat o soluţie generală pentru toate ecuaţiile posibile ce implică orice fel de cantitate, fie continuă, fie discretă".[342]

În următoarea scrisoare, din 29 aprilie 1619, către Beeckman, Descartes dedică mult spaţiu artei lui Llull, citând din nou opera llulliană, *Ars brevis*. El povesteşte despre un om pe care îl întâlnise la Dordrecht şi care se lăuda că ar cunoaşte arta lui Llull: „Era un om în vârstă, vorbăreţ, care nu-şi ţinea învăţătura atât de mult în creier cât pe vârful limbii. El se mândrea că ar putea aplica metoda lui Llull atât de abil că ar putea vorbi o oră întreagă despre orice subiect m-aş sinchisi să-l menţionez şi dacă era rugat să vorbească pentru încă o oră pe aceeaşi temă el ar găsi lucruri noi să spună. Şi ar putea să facă în continuare acelaşi lucru încă douăzeci şi patru de ore. Îl crezi? Vezi-l tu singur!"[343]. Descartes susţinea că arta lui Llull era folosită pentru a vorbi despre lucruri despre care cineva nu ştie nimic sau mai degrabă de a găsi adevăruri fără a le înţelege sau pur şi simplu de a transmite adevăruri care erau deja cunoscute: „L-am chestionat cu atenţie pentru a vedea dacă metoda sa constă în aranjarea dialectică a titlurilor de rubrică într-un anumit mod şi cum derivă argumentele din ele. El… a adăugat că nici Llull, nici

340 Chikara Sasaki, *op. cit.,* p. 107
341 Paolo Rossi, *op. cit.,* p. 94
342 René Descartes, *op. cit*., *The Correspondence. To Beeckman, 26 March 1619,* p. 3
343 *Idem, The Correspondence. To Beeckman, 29 April 1619*, p. 5

Agrippa în scrierile lor nu au explicat anumite «chei» care «sunt esențiale» pentru revelarea secretelor metodei. Spunând aceasta, suspectez că el încerca să impresioneze un ascultător ignorant, mai degrabă decât să spună adevărul"[344]. Descartes i se plânge lui Beeckman despre ignoranța omului, dar vrea să afle de la Isaac dacă arta llulliană conține ceva ingenios și de aceea își întreabă prietenul, despre care știe că are comentariul lui Agrippa despre *Ars brevis* a lui Llull, mai ales dacă „există vreo substanță intelectuală în acea metodă".[345] Răspunsul lui Beeckman poate fi citit în scrisoarea sa către Descartes din 6 mai 1619. Acolo, Beeckman se scuză față de francez pentru lipsa timpului necesar examinării artei lui Llull și îi comunică concluzia sa, anume că în opera lui Agrippa, *In artem brevem Raymundi Lulli commentaria,* nu există atât de multe chei așa cum îi spusese bătrânul. În concepția olandezului, punctul esențial al artei llulliene este de a diviza succesiv tot ceea ce există în entități elementare și combinarea lor apoi cu literele alfabetului care sunt localizate în figurile geometrice, cum ar fi variatele cercuri concentrice. Combinând entitățile cu „simbolurile literelor", cineva poate fi capabil, prin imaginație, să vorbească aproape ore infinite despre orice.[346]

În *Discours de la méthode,* mai matur fiind, Descartes apreciază arta lui Llull, despre care afirmă că ar conține „multe lucruri foarte adevărate și foarte bune", dar că, de fapt, ea nu mai era ceea ce fusese odinioară deoarece „i-au fost adăugate și unele (lucruri) inutile, ba chiar dăunătoare", astfel că așa-zișii învățați foloseau o falsă *ars magna,* cu ajutorul căreia puteau trăncăni „fără măsură și fără judecată"[347] despre o grămadă de lucruri pe care oricum nu le știu.

Din scrisorile adresate lui Beeckman, în primăvara lui 1619, reiese clar cum Descartes studia cu înfrigurare tehnica llulliană. În acest caz, este posibil să fi preluat și aspecte din viața lui Ramòn Lull, mai ales că, dacă comparăm *Vita coaetanea (Viața contemporană),* o autobiografie a logicianului franciscan dictată unor călugări prieteni în 1311, cu ceea ce se întâmplă în viața lui Descartes, cel puțin în perioada 1619 – 1628, constatăm o asemănare izbitoare între viețile celor doi, mai ales în ceea ce privește apariția viziunilor (viselor), dar și a ambiției de a descoperi „cheia universală" a cunoașterii.

Pe când era tânăr, Lull a avut cinci viziuni, în cinci nopți diferite, și prin ele L-a descoperit pe Iisus. Descartes, care era preocupat de știința lui Lull, a avut și el viziuni care i-au schimbat viața. Însă, dacă pe Llull viziunile l-au îndreptat ini-

---

344 *Ibidem*

345 *Ibidem*

346 Isaac Beeckman, *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634,* tome 4: Supplément, Isaac Beeckman, à Middelbourg, à René Descartes, à Copenhague, 6 mai 1619 (editor Cornelis de Waard), Matinus Nijhoff, Den Haag, 1953, pp. 64 – 65

347 Descartes, *Expunere despre metodă*, Paideia, București, 1995, p. 26

ţial spre religiozitate, pe Descartes l-au apropiat de ştiinţe şi de filosofie, poate pentru că, în epoca sa, germina Revoluţia ştiinţifică.

La acest moment al prezentării trebuie să ne oprim puţin asupra vieţii şi lucrărilor lui Ramòn Llull (1232 – 1315), numit în latină şi Raimundus Lullus. El s-a născut în Palma, capitala insulei Majorca, fiind fiul unui colonist catalan bogat[348]. Până la vârsta de treizeci de ani, viaţa lui a fost dedicată doar plăcerilor[349]. Se ştie despre el că avea un mare entuziasm pentru ştiinţe, în general, precum şi o mare putere de imaginaţie, fiind foarte talentat în a compune poeme şi cântece. În 1263 sau 1264, are loc profunda sa conversie religioasă, ce a fost indusă de cinci viziuni repetate, în cinci seri diferite, în care Lullus, în timp ce încerca să scrie un poem pentru o doamnă pe care o iubea nebuneşte, îl vede pe Iisus crucificat levitând în faţa sa. Pentru că aceeaşi viziune îi apare de cinci ori, exact în acelaşi fel şi exact la aceeaşi oră, el se înspăimântă, dar, în final, conştiinţa îi spune că aceste viziuni însemnau că trebuie să renunţe la viaţa „păcătoasă" de până atunci şi să se dedice total serviciului Domnului Iisus Christos. El devine călugăr franciscan şi îşi dedică viaţa răspândirii creştinismului printre mahomedanii din Asia şi Africa.[350] Realizând că nu avea cunoştinţele necesare pentru a îndeplini cum se cuvine această sarcină, el hotărăşte să se dedice studiului timp de nouă ani, perioadă în care realizează o adevărată ucenicie intelectuală[351]. Învaţă limba arabă şi citeşte Biblia, Coranul şi Talmudul, dar şi operele lui Platon şi pe cele ale lui Aristotel, ale Sfântului Augustin şi Anselm din Canterbury. Dobândeşte cunoştinţe medicale la Montpellier şi se familiarizează cu scrierile medicale ale lui Avicenna şi cu lucrările lui Constantin Africanul.[352] După această perioadă de studiu intens, cam la patruzeci de ani, Llull are o nouă viziune, o „revelaţie" intelectuală, pe Muntele Randa de lângă Palma, care îi clarifică ideile sale despre calităţile divine şi îl orientează asupra modului în care ar putea să transforme doctrina sa incipientă într-un sistem metafizic prin care raţionalitatea să asigure adevărurile creştinismului. Llull devine astfel cunoscut ca inventatorul artei găsirii adevărului[353] deoarece întreaga lui activitate s-a constituit în jurul găsirii celei mai bune căi de a formula un instrument raţional, capabil de a „demonstra" Adevărul şi anume acela de a arăta arabilor superioritatea Dumnezeului creştin.

---

348 Anthony Bonner (edited and translated), *Doctor Illuminatus. A Ramon Llull reader*, Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 9

349 *Ibidem,* pp. 10 – 11

350 *Ibidem*, pp. 11 – 12

351 George Thomas Kurian, James D. Smith III (editors), *The Encyclopedia of Christian Literature*, vol. 2, Scarecrow Press, 2010, p. 433

352 Anthony Bonner (edited and translated), *op. cit.,* p. 15

353 George Thomas Kurian, James D. Smith III (editors), *op. cit.,* p. 433

Regăsim însă şi la Descartes aceeaşi cifră „9" (nouă) pentru a semnifica perioada de timp necesară maturizării unei idei. După acea memorabilă noapte în care Descartes descoperă „fundamentele unei ştiinţe minunate", tânărul René lasă să treacă tot o perioadă de 9 ani până când apreciază că s-a maturizat şi a venit timpul să scoată la lumină *Regulae ad directionem ingenii*, apoi mai trec încă 9 ani până când publică *Discours de la méthode,* în care aminteşte de frământările sale din perioada în care descoperise acea *„mirabilis scientia",* dar nu face nicio referire la cele trei vise. Urmează povestea lui Baillet, la distanţă mult mai mare în timp, în 1691, dar la o cercetare mai atentă realizăm că acelaşi eveniment este prezentat la cincizeci şi patru de ani distanţă, adică 9 x 6 ani, deci tot în obsesivul registru al cifrei „9".

Să ne întoarcem din nou la Raimundus Lullus, *Doctor Illuminatus,* care a fost unul dintre primii creştini ce a devenit interesat în învăţăturile mistice ale sufiştilor islamici şi ale cabaliştilor evrei. El a creat o versiune creştină a acestor precepte, dezvoltând-o în propriu său sistem numit *Ars Magna*. În acest scop, a cercetat cu răbdare şi atenţie cărţile filosofilor, matematicienilor şi astrologilor arabi, pentru a găsi fundamentele profunde ale gândirii lor şi a preîntâmpina cu argumente respingerea doctrinei creştine. Se pare că inspiraţia pentru a sa *Ars Magna* i-a venit de la *zairja,* tabla astrologică folosită de astrologii arabi medievali pentru a identifica idei prin mijloace mecanice. Asemenea *zairjei*, Llull a construit şi folosit o maşinărie făcută din hârtie şi formată din cercuri, care se roteau concentric în jurul altor cercuri, urmând reguli precise. Cu ajutorul acestei maşinării, călugărul franciscan încerca să combine atributele lui Dumnezeu, fiind sigur că arabii vor fi atraşi în direcţia creştinismului, dacă el le va aduce argumente cu propria lor invenţie. În timp, cu ajutorul acestui instrument, el a început să producă mecanic toate ideile posibile pe care mintea umană putea să le gândească. Cercurile llulliene erau discuri concentrice de hârtie, unele mobile, altele fixe, ce aveau înscrise pe marginile lor nouă litere alfabetice (BCDEF GHIK) şi cuvinte ce reprezentau variate concepte filosofice şi religioase. Aceste cercuri trebuiau plasate într-un anume mod pentru a obţine combinaţiile potrivite. Prin rotirea lor, conform anumitor reguli, se presupunea că s-ar fi obţinut, în orice combinaţie posibilă, adevărul, ştiinţa universală.

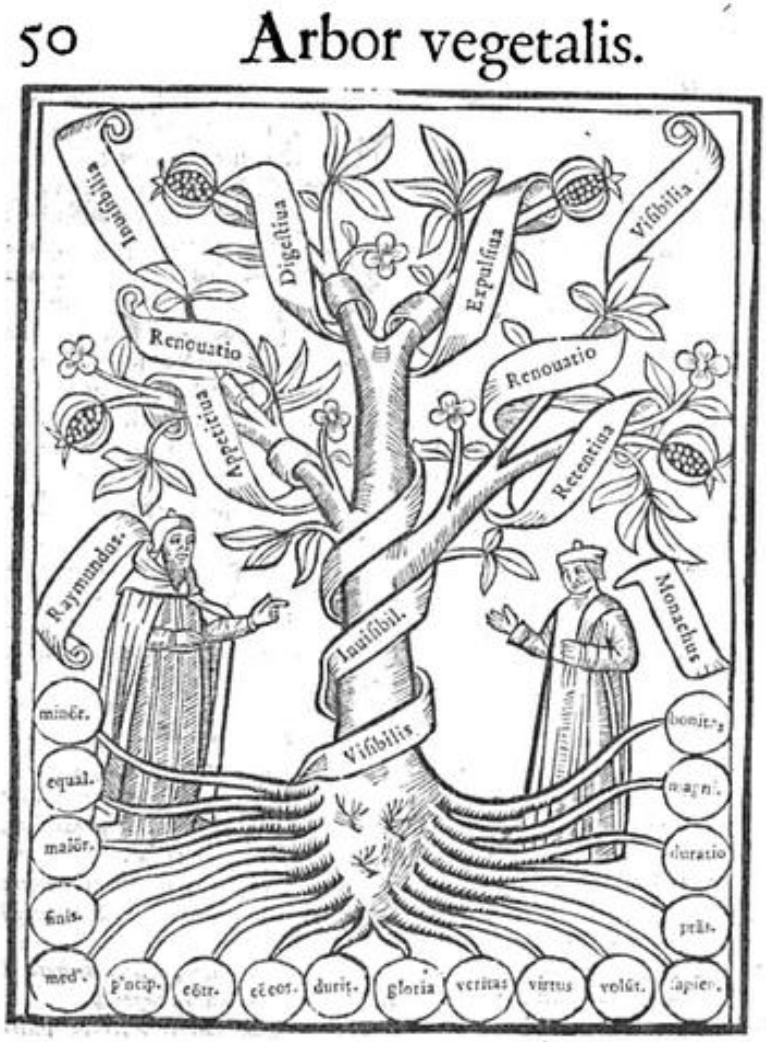
Llull afirma că există un număr limitat de adevăruri fundamentale în fiecare domeniu de cunoaştere şi că, plasându-le pe aceste cercuri, combinaţiile posibile îi permit celui care le studiază să înţeleagă toate cunoştinţele posibile ale oricărui câmp de cunoaştere dat. El era, în mod particular, interesat în aplicarea acestei metode logice la propoziţiile teologice, cum ar fi atributele lui Dumnezeu.[354] Deşi,

[354] *Ibidem*

iniţial, arta llulliană era direcţionată înspre conversia „păgânilor" spre creştinism prin mijloace raţionale, ea a avut ulterior scopuri novatoare, deoarece autorul ei a încercat să reformeze ştiinţa prin unificarea tuturor domeniilor cunoaşterii, mai ales când, învăţând înţelepciunea Cabalei, el a preluat şi ştiinţa secretă a puterii simbolurilor şi a numerelor de la evrei. I-a venit, astfel, ideea unui *Arbor scientiae* ce reprezenta, de fapt, o preluare a arborelui sacru al Vieţii – *Sephiroth*.[355] Acest *Copac al Ştiinţei (Arbor scientiae),* reprezenta o adevărată enciclopedie a ştiinţelor, simbolizată prin figura unui „arbore general" *(arbor generalis),* un adevărat Pom al Cunoaşterii, din care emerg alţi şaisprezece arbori speciali *(arbores speciales),* fiecare având locul său într-o arhitectură organică, realizându-se, astfel, o ordonare a tuturor minunilor lumii şi, prin urmare, o unitate a unei ştiinţe universale. Cei şaisprezece arbori speciali au primit fiecare câte un nume: Arborele elementar, Arborele vegetal, Arborele senzual, Arborele imaginar, Arborele uman, Arborele moral, Arborele imperial, Arborele „apostolic", Arborele ceresc, Arborele angelic, Arborele etern, Arborele maternal (viaţa şi misterele Fecioarei Maria), Arborele „creştin", Arborele „divin", Arborii „Exemplificator" şi „al Întrebărilor". Fiecare arbore, la rândul lui, avea rădăcini, care erau principiile generale, apoi trunchi, ramuri şi rămurele în număr variabil, ce aveau, la rândul lor, frunze, flori şi fructe *„admirabilis"*, ce reprezentau conceptele specifice domeniului respectiv de cunoaştere.[356] Cu ajutorul metodei şi al celor şaisprezece copaci era posibil, prin urmare, să se cunoască toate ştiinţele.

Poate nu întâmplător, Descartes ataşează acelaşi termen *„mirabilis"* la acea ştiinţă care i s-a revelat în visele din noaptea de 10/11 noiembrie 1619. În scrisorile sale din primăvara anului 1619, tânărul René era entuziasmat de descoperirile sale, deoarece îşi dorea ca ele să realizeze o resurecţie a cunoaşterii, tot astfel cum reuşise şi Raimundus Lullus. Descartes intenţiona să creeze „o ştiinţă în întregime nouă", diferită însă de cea llulliană, deoarece dorea ca aceasta să se bazeze pe *matematică* şi nu pe rotirea mecanică a unor cercuri de hârtie pentru obţinerea automată a unor idei. După cum am notat deja, cu ocazia întâlnirii cu

[355] Robert Michael Place, *Magic and Alchemy*, Infobase Publishing, New York, 2009, pp. 61 – 62
[356] *Venerabilis et Cælitus Illuminati Patris Raymundi Lullii Maioricensis, Arbor Scientiæ*, Lugduni, Ex Officina Ioannis Pillehotte, sumpt. Ioannis Caffin & Francisci Plaignard, 1635, p. 1



RAYMUNDUS LULLUS (1232 – 1315)
- imagine din *ARBOR SCIENTIAE* -

Beeckman, Descartes avusese confirmarea că orice domeniu poate fi abordat cu ajutorul matematicii: medicina, muzica, arta navigaţiei, astronomia, astrologia şi chiar filosofia naturală, încolţindu-i cu acest prilej în minte ideea unificării tuturor ştiinţelor pe baza matematicii. Probabil citind lucrarea lui Lullus sau a altora despre ea (cum ar fi, de exemplu, cele ale lui Giordano Bruno, care a extins Cercurile Lulliene), lui Descartes îi vine în minte ideea unui altfel de arbore al ştiinţelor. Mult mai târziu, el identifică „cheia" cu care putem atinge înţelepciunea, anume recunoaşterea ordinii esenţiale printre diferitele părţi ale cunoaşterii noastre şi această ordine el o prezintă în *arborele filosofiei*: „Ainsi toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences qui se réduisent à trois principales, à savoir la médecine, la mécanique et la morale." („Astfel, întreaga filosofie este ca un arbore, ale cărui rădăcini sunt reprezentate de metafizică, trunchiul este fizica şi ramurile ce pleacă de la trunchi sunt toate celelalte ştiinţe, care pot fi reduse la trei principale, şi anume medicina, mecanica şi morala.")[357]

Întâlnirea cu Johannes Faulhaber

La sfârşitul lunii aprilie 1619, Descartes, preocupat de arta llulliană, după cum am văzut, părăseşte Olanda şi pleacă spre sudul Germaniei, unde aveau loc pregătiri de război. Din dorinţa de a participa la marile evenimente istorice ale timpului, *mai mult ca spectator însă decât ca actor*, în a doua jumătate a anului 1619 îl aflăm voluntar în armata conducătorului Ligii catolice, Maximilian I, Duce de Bavaria, după ce, cu câteva luni înainte, era tot voluntar, dar în armata protestantă a prinţului Maurits van Nassau. Devine evident faptul că Descartes era prea puţin preocupat de asumarea conflictului religios, cu atât mai mult cu cât nu este sigură nici participarea sa la bătălia de la *Muntele Alb*, din 1620, unde s-a decis soarta prinţului elector, Frederick, deşi Baillet susţine cu tărie această prezenţă[358]. În plus, peste timp, unul dintre copiii lui Frederick, prinţesa Elisabeth, atunci de vârstă fragedă, va deveni discipolul ideal al filosofului. Descartes a avut întotdeauna o atitudine ambiguă în raport cu cercurile protestante. El a fost un veritabil om al Contrareformei, deoarece a înţeles că a venit ceasul unor mari prefaceri pentru lumea catolică. În acelaşi timp, deşi catolic declarat, el nu a pregetat niciodată să aprecieze ceea ce era bun în lumea protestantă.

[357] René Descartes, *Lettre de l'auteur à celui qui a traduit le livre lequel peut ici servir de Préface*, în *Les Principes de la Philosophie,* première partie, introduction et notes par G. Durandin, Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, p. 36

[358] Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, Colection «Grandeur», La Table Ronde, Paris, 1946, p. 43

Descartes nu participă la nicio bătălie în acea perioadă, dar este martor al unui eveniment istoric important, petrecut la Frankfurt, în septembrie 1619: încoronarea lui Ferdinand al II-lea ca Împărat al Sfântului Imperiu Roman. Acesta era beneficiar, de asemenea, al educaţiei iezuite şi era aliat al Spaniei, fiind sprijinit de armata Ducelui Maximilian al Bavariei.[359] Putem afirma însă că toate deplasările lui Descartes din perioada 1616 – 1619, impuse sau nu de mişcarea trupelor în care era înrolat, pot fi considerate adevărate călătorii iniţiatice, deoarece, în această perioadă, a cercetat „armate, oraşe şi curţi ale conducătorilor străini, conversând cu oameni de diverse obiceiuri şi condiţii şi culegând de aici felurite experienţe, punându-mă pe mine însumi la încercare în diferite împrejurări ale sorţii, (…) pentru a deveni mai priceput"[360]. În timpul acestor călătorii, el realizează că „nu trebuie crezut deloc cu îndârjire în ceea ce ne oferă doar exemplul sau tradiţia. Am simţit astfel că mă eliberam de multe greşeli şi că-mi aduceam mintea într-o stare mai aptă pentru a recunoaşte raţionamentele adevărate"[361].

La începutul iernii 1619 – 1620, Descartes se afla tot în sudul Germaniei, de astă dată, „într-un loc oarecare"[362], dar aproape de Ulm, pe vremea aceea oraş imperial, care avea o şcoală de ingineri şi era un centru al studiilor matematice. Cu siguranţă că Descartes îşi dorea să ajungă în această adevărată cetate a matematicii, cu atât mai mult cu cât aici locuia şi Johannes Faulhaber (1580 – 1635), marele matematician rozicrucian[363] şi inspector al oraşului. În 1600, acesta înfiinţase propria-i şcoală la Ulm. Pentru că avea abilităţi matematice deosebite, el a fost angajat în lucrările de fortificaţii din Ulm, Basel, Frankfurt şi alte oraşe. Faulhaber lucra şi el cu compasuri de diferite feluri, cu ajutorul lor proiectând mori de apă, instrumente matematice şi de supraveghere, mai ales pe cele cu aplicaţii militare. El îl cunoştea pe Kepler şi poate că lucrase cu el la anumite proiecte matematice. Faulhaber studiase alchimia, o pseudochimie mistică ale cărei scopuri erau să transforme metalele în aur, să găsească tratamentul universal pentru boli şi să descopere o cale de a prelungi la infinit viaţa.

Amir D. Aczel afirmă răspicat că Descartes s-a întâlnit cu Faulhaber, deoarece matematicianul francez a învăţat să folosească multe dintre simbolurile alchimice şi astrologice pe care matematicianul german le folosea în activitatea

---

359 Richard Watson, *Cogito, Ergo Sum: The Life of René Descartes*, David R. Godine Publisher, Boston, 2007, p. 94

360 Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 17

361 *Ibidem,* p. 18

362 *Ibidem,* p. 19

363 Richard Watson, *op. cit.*, p. 93

sa.[364] În manuscrisele secrete ale lui Descartes, copiate de Leibniz, cunoscute şi ca *Manuscrisele de la Hanovra*, apare semnul ocult al planetei Jupiter. Acesta reprezenta un cod în care iniţiaţii identificau, de fapt, Soarele şi planetele ce se rotesc în jurul său, precum Jupiter şi sateliţi săi – descoperiţi de Galileo Galilei. Simbolul era, în acelaşi timp, o „cheie" pentru ideea perfecţiunii matematice a cosmosului, fiind, de fapt, o reprezentare a unirii dintre cifra doi şi patru. La o privire mai atentă, se constată că: 2 x 2 = 4 şi 2 + 2 = 4, ceea ce deschide perspectiva unei superbe armonii algebrice demne de Olimp. Este posibil ca simbolul lui Jupiter să fi devenit şi un cod de recunoaştere pentru adepţii heliocentrismului copernican, ce se ascundeau de ochiul vigilent al Inchiziţiei. De fapt, acest semn poate fi interpretat şi ca o compoziţie alcătuită din trei cifre: unu, doi şi patru, ceea ce tradus în limbaj astronomic semnifica faptul că există, în sistemul solar, două planete care au sateliţi, una (Jupiter), în jurul căreia se învârtesc cei patru sateliţi, iar cea de a doua, Pământul, care are un singur satelit (Luna).

Alte dovezi despre întâlnirea dintre Descartes şi Faulhaber, în 1619, sunt aduse şi de Richard Watson, care afirmă că matematicianul rozicrucian a menţionat în scrisorile sale o întâlnire cu un tânăr francez numit *Polybius*, despre care putem crede că ar fi Descartes. Pe de altă parte, Descartes menţionează în registrul său, probabil în 1619, o carte al cărei titlu era: *Tezaurul matematic scris de Polybius Cosmopolitul şi dedicat învăţaţilor lumii, în special faimoasei frăţii a rozicrucienilor din Germania*. Titlul cărţii sugerează scopul comun al lui Descartes cu cel al rozicrucienilor: acela de a stabili unitatea ştiinţelor. De asemenea, există unele paralelisme între compasurile lui Faulhaber şi cele ale tânărului René, folosite pentru a împărţi unghiurile, ceea ce îl face pe Watson să afirme că ar fi posibil ca cei doi matematicieni să fi împrumutat ideile unul de la altul.[365] Şi Thomas Ernst face referire la folosirea simbolurilor alchimice de către Faulhaber, despre care afirmă că era membru al Frăţiei „Roza şi Crucea" şi, în acest sens, aduce mai multe argumente. Rozicrucienii foloseau semne neobişnuite în textele lor, iar Faulhaber i-a arătat semnul astrologic al lui Jupiter lui Descartes. Semnul va apărea în notiţele secrete ale lui Descartes copiate de către Leibniz.[366] Aspectul ocult al scrierilor matematicianului din Ulm era legat de „studiile sale avansate de matematică, deoarece Faulhaber căuta numere biblice semnificative, precum 666. El a încercat să rezolve ecuaţii şi să efectueze calcule care să ducă la valoarea 666"[367]. În textul *Miracula aritmetica*, din 1622, publicat cu ajutorul rozicrucienilor, matematicianul

[364] Amir D. Aczel, *op. cit.*, pp. 120 – 121
[365] Richard Watson, *op. cit.*, pp. 106 – 108
[366] Amir D. Aczel, *op. cit.*, p. 120
[367] *Ibidem*, p. 122

Semnul ocult al Planetei Jupiter

german nota: „Este imposibil să separi suflarea puterii divine de numărul 666, la fel cum imposibil este să separi aceeaşi putere divină de sfântul evanghelist”[368]. Numerologia şi *Cabala* l-au condus pe Faulhaber la descoperiri uimitoare: alcătuind un tabel astrologic în care căuta numărul fiarei, 666, a remarcat că, pe data de 11 (1 + 1 = 2) septembrie 1618, longitudinea lui Marte şi latitudinea Lunii aveau să fie, amândouă, de 3 grade şi 33 minute (333). Un calcul simplu matematic arată că 333 + 333 = 666. Ca urmare, el a aşteptat 11 septembrie 1618, convins că cerul va oferi un indiciu important al Fiarei. Aşteptările i-au fost confirmate puţin mai târziu, în luna octombrie, când şi-a făcut apariţia o uriaşă cometă. Evenimentul cosmic a tulburat în mare măsură sufletul astrologului-matematician, fiind o confirmare că cercetările lui nu erau lipsite de valoare practică.[369] Prin urmare, se pare că Descartes venise în Germania nu numai pentru armata ducelui Maximilian, ci, mai degrabă, pentru a învăţa de la Faulhaber secretele matematicii sau poate încercase să contacteze Frăţia prin intermediul acestuia. Oricum, motivele erau, probabil, intricate, întrucât, în acea vreme, în Franţa, matematica nu era o ştiinţă admirată de mulţi, dar în Germania situaţia era diferită, deoarece unele state trecuseră la protestantism, care sprijinea dezvoltarea ştiinţelor şi mai ales a matematicii. Rozicrucienii, ce se recheamă din rândurile protestanţilor, se opuneau Bisericii Catolice şi sprijineau o reformă a sistemului religios, dar şi a ştiinţelor în întreaga Europă. Din rândurile lor făceau parte cei mai talentaţi oameni de ştiinţă, dar aceştia trebuiau să ţină secretă atât corespondenţa lor ştiinţifică, dar şi apartenenţa la Societatea „Roza şi Crucea”, deoarece ştiau prea bine ceea ce li se întâmplase lui Bruno şi Galilei.

A fost Descartes un frate rozicrucian?

Rozicrucianismul reprezenta o doctrină construită pe adevărurile esoterice ale vechilor antici, care, ascunse oamenilor obişnuiţi, le asigurau membrilor Frăţiei înţelegerea naturii, a universului fizic şi a sferei spirituale. Beeckman este, poate, cel care l-a încurajat pe Descartes să urmeze calea rozicruciană şi în Germania, unde descoperă pe mulţi alţii care mergeau pe acest drum. Această experienţă pare să fi intensificat dorinţa lui de a continua munca asupra unei noi ştiinţe pe care i-o descrisese prietenului său, Isaac Beeckman.

Entuziasmul rozicrucian începuse cu publicarea la Cassel, o municipalitate protestantă din Germania, a două manifeste: *Fama Fraternitatis RC (Faima Frăţiei Crucii cu trandafiri),* scris în germană şi publicat în 1614 şi *Confessio Fraternitatis*

[368] *Ibidem,* p. 172
[369] *Ibidem*, p. 175

(Confesiunea Frăţiei Crucii cu trandafiri), scris în latină şi publicat în 1615. Acestea au fost republicate în Frankfurt, în 1615 şi 1617, şi traduse în olandeză, în 1617, la Leiden. Autorul sau autorii erau anonimi.[370] Rozicrucianismul a fost asociat cu protestantismul, cu luteranismul, în particular, şi se opunea romano-catolicismului.

Aceste două documente, ce se prezentau a fi ale „preanobilei" şi „preacinstitei" Frăţii a Rozicrucienilor, promovau o „reformă universală a omenirii". În primul manifest, Frăţia trâmbiţează faptul că va veni „pretutindeni o adâncă schimbare, atât în rânduiala celor ce ţin de Dumnezeu, cât şi în a celor lumeşti; şi că schimbarea va fi pe măsura dorinţelor noastre şi a aşteptării celorlalţi, pentru că se cuvine ca, înainte să răsară soarele, să se ivească şi să prindă fiinţă Zorile, adică o limpezime a cerului, o lumină divină"[371].

În *Fama,* se spune că primii patru membri ai Frăţiei Crucii cu trandafiri, primul dintre ei fiind Christian Rosenkreutz, care i-a dat şi numele, „au alcătuit limba şi scrisul magic, însoţindu-le cu un mare *dicţionar*", în care se găseşte „multă înţelepciune"[372]. Scopul lor era să se roage lui Dumnezeu pentru a atinge „cunoaşterea desăvârşită a Fiului Său, Iisus Christos, şi de cunoaştere a Firii (Naturii)"[373], dar nu în beneficiul lor, ci pentru binele omenirii. Fraţii rozicrucieni chemau la unirea tuturor învăţaţilor vremii, luând ca model modul în care înţelepţii arabi din Asia şi Africa se întâlnesc în fiecare an la vechea Universitate din Fez, „întrebându-se între ei, în privinţa priceperii lor, dacă nu cumva au avut norocul să descopere lucruri mai bune, sau dacă experienţa le-a slăbit simţurile. Şi în fiecare an iese ceva la lumină, prin care matematica, medicina şi magia (căci la aceasta se pricep cei din Fez cel mai bine) dobândesc o îndreptare"[374].

Fraţii rozicrucieni le propuneau învăţaţilor din Europa să se unească şi ei pentru a „aduna la un loc multe lucruri de preţ", dar pentru aceasta ei trebuiau să se îndepărteze de tot ce era învechit, enumerându-i aici pe Papă, pe Aristotel şi pe Galen, pentru a putea realiza apoi „un *Librum Naturae*, adică o metodă desăvârşită a tuturor artelor şi ştiinţelor"[375]. De altfel, întemeietorul Frăţiei adusese în Europa toată învăţătura de mult pierdută a matematicii, a medicinii şi a filosofiei „tainice şi netainice", pe care o recuperase de la arabi pe când fusese la Damasc, în Egipt şi apoi la Fez, iar urmaşii lui ofereau acum această învăţătură celor ce i-ar fi urmat. Învăţătura de care dispuneau le permitea să făgăduiască „mai mult aur decât

370 Richard Watson, *op. cit.*, p. 99
371 xxx, *Fama Fraternitatis sau o dezvăluire a Fraternităţii preanobilului ordin al Crucii cu Trandafiri*, în Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, pp. 268 – 269
372 *Ibidem,* p. 262
373 *Ibidem*, p. 258
374 *Ibidem*, p. 259
375 *Ibidem,* pp. 258 – 259

îi aduc Regelui Spaniei amândouă Indiile la un loc"[376]. Pentru a realiza acest lucru, ei au la îndemână „anumite cărţi" şi instrumente ştiinţifice, mai ales „ocheane de diferite puteri"[377]. Fraţii erau împotriva alchimiştilor, mulţi dintre ei fiind consideraţi simple „haimanale", dar care se auto-proclamau filosofi şi care promiteau prefacerea metalelor în aur. Fraţii rozicrucieni se considerau „adevăraţii filosofi", deoarece susţineau că filosofia lor este aceeaşi cu cea pe care „a primit-o Adam după cădere şi de care s-au folosit Moise şi Solomon"; totodată, ei cred că „filosofia este aur, dar nu întrucât este aur", ci pentru că prin ea, omul poate stăpâni Natura şi poate deveni un zeu. Pentru a li se alătura învăţaţii vremii, fraţii le promit recompense de nerefuzat: „iar adevăratul filosof (…) este fericit (…) că îşi vede numele scris în cartea vieţii"[378]. Prin urmare, filosofia lor ar fi de esenţă divină şi, din acest motiv, era cea mai potrivită pentru a fi urmată; în plus, învăţaţii ce ar urma-o ar primi puterea unui zeu, ar deveni faimoşi şi vor fi recunoscuţi de posteritate.

Fraţii se leagă între ei să respecte şase reguli, pe care le putem asocia destul de uşor cu fapte din viaţa lui Descartes:

1. *Singura lor profesiune trebuie să fie aceea de vindecare a bolilor fără a fi plătiţi.* Descartes a pus în practică această regulă, dar mai târziu şi în particular, în colaborare cu prietenul său Cornelius van Hogeland, el însuşi autodeclarat un rozicrucian, care realiza tot felul de poţiuni chimice şi le oferea gratis ca experiment, dar şi în scop caritabil[379].

2. *Ei nu trebuie să poarte haine distinctive, ci, mai degrabă, să îmbrace haine după obiceiul ţării în care locuiesc.* Această regulă este însuşită şi de tânărul René, după cum mărturiseşte filosoful mult mai târziu, în *Discours*: „Prima (regulă) era să mă supun legilor şi rânduielilor patriei"[380].

3. *Fiecare frate trebuie să caute o persoană demnă, vrednică, pentru a-i succeda după moartea sa.* În Franţa, la începutul secolului al XVII-lea, după cum scrie în *Fama,* frate rozicrucian era N. N.[381] Descartes, în visul său, trebuia să primească de la domnul N. „pepenele venit dintr-o ţară străină". Este posibil ca în inconştientul său, tânărul René să-şi fi dorit să devină urmaşul acelui misterios *domn N.,* pentru ca astfel să intre în posesia enciclopediei rozicruciene, ce reprezenta sumarea în-

376 *Ibidem,* p. 264
377 *Ibidem*, p. 266
378 *Ibidem*, p. 270
379 Richard Watson, *op. cit.,* p. 108
380 René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 32
381 xxx, *Fama Fraternitatis sau o dezvăluire a Fraternităţii preanobilului ordin al Crucii cu Trandafiri*, în Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 265

tregii cunoaşteri din Antichitate şi până în vremea aceea. De asemenea, la întâlnirile rozicruciene, se discutau operele lui Platon, Aristotel şi Pitagora, pe care fraţii le îmbinaseră „într-un întreg" şi obţinuseră „o sferă sau un glob"[382], imagine ce poate fi din nou asociată cu cea a pepenelui galben ce-i va apărea tânărului René în vis.

4. *În fiecare an, într-o zi anume, ei trebuie să se întâlnească şi cei care nu pot, trebuie să trimită o scrisoare în care să dea o explicaţie pentru absenţa lor.*

5. *Să folosească literele C.R. sau R.C. (ce reprezentau iniţialele lui Christian Rosenkreutz) ca un sigiliu sau ca emblemă.* Să ne amintim că tânărul René semnează la sfârşitul tratatului *Musicae Compendium* cu numele Renatus Cartesius, ceea ce dovedeşte o apropiere a lui Descartes de rozicrucieni, deoarece, după întâlnirea cu Beeckman, el foloseşte acest nume toată viaţa şi pe toată corespondenţa sa apar iniţialele numelui său latinizat, R.C.

6. *Să ţină secretă Fraternitatea timp de o sută de ani.* Se pare că Descartes şi-a însuşit şi această regulă, deoarece la întoarcerea sa la Paris, în 1623, au apărut zvonuri că ar fi devenit frate rozicrucian, însă el nu a recunoscut acest fapt niciodată.

Primul manifest rozicrucian, *Fama*, descrie, de asemenea, faimoasa legendă a întemeietorului ei: Fratele Christian Rosenkreutz, care s-ar fi născut în 1378.[383] În acelaşi an însă, s-au întâmplat şi anumite evenimente istorice care pot avea legătură cu mişcarea rozicruciană, de origine protestantă. Separarea din cadrul Bisericii catolice, cunoscută ca *Schisma Occidentului*, a fost iniţiată pe 9 aprilie 1378, când, după moartea Papei Grigorie al XI-lea (cel care interzisese unele scrieri ale lui Lullus, considerându-le periculoase pentru Biserică), este ales Papa Urban al VI-lea. Pe 20 septembrie, majoritatea cardinalilor, nemulţumiţi de atitudinea Papei Urban, îl aleg pe Papa Clement al VII-lea ca anti-Papă şi stabilesc curtea papală rivală la Avignon. Începând cu luna septembrie şi până în noiembrie, pe cerul emisferei nordice a reapărut, pentru a şaptea oară, cometa Halley[384], care a trecut foarte aproape de polul nord celest. Mai ales în jurul datei de 10 noiembrie, ea a strălucit ca o lună plină, având o coadă impresionant de lungă.[385] Se constată, pe

---

382 *Ibidem*, p. 269

383 xxx, *Confessio Fraternitatis sau Mărturisirea vrednicei de laudă Fraternităţi a preacinstitului Ordin al Rozicrucienilor către toţi învăţaţii Europei,* în Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 274

384 Este cea mai cunoscută cometă care face o călătorie ciclică în jurul Pământului la fiecare 75 – 78 ani. Prima ei apariţie a fost înregistrată de chinezi încă din anul 1057 î. Chr. Reîntoarcerea sa a fost înregistrată în 1066, 1145, 1223, 1301, 1378, 1456, 1531, 1607, 1682, 1759, 1835, 1910, 1986 (Nordin Yusof, *Space Warfare: High-tech War of the Future Generation,* Penerbit Universiti Teknologi Malaysia, 1999, p. 315)

385 David A. J. Seargent, *The Greatest Comets in History: Broom Stars and Celestial Scimitars*, Springer Science + Business Media, 2009, p. 50

de altă parte, că tot pe 10 noiembrie, dar în anul 1619, au avut loc şi visele lui Descartes. Ne întrebăm, din acest motiv, dacă nu cumva este posibil ca data de 10 noiembrie să reprezinte data la care se întâlneau rozicrucienii, care erau oameni de ştiinţă remarcabili, în majoritatea lor matematicieni şi astronomi. Plecând de la această supoziţie, putem admite şi o altă ipoteză: întâlnirea din data de 10 noiembrie 1618, la Breda, dintre Beeckman şi Descartes, nu a fost întâmplătoare, ci datorită „şansei", la una dintre aceste adunări rozicruciene. Pe 31 decembrie 1618, el semnează cu iniţialele R. C. la finalul tratatului său, *Musicae Compendium*. Apoi, după cum notează în registrul său, tot pe 10 noiembrie, dar un an mai târziu, tânărul René a experimentat cele trei vise, care i-au schimbat destinul. E posibil oare ca aceste vise să fie doar alegoria care să ascundă un eveniment ce trebuia ţinut în mare taină? Putem doar să presupunem.

Pe de altă parte, mormântul lui Rosenkreutz, ţinut ascuns 120 de ani, a fost descoperit de fraţii ce i-au urmat în anul 1604, an cu mare semnificaţie astrologică, deoarece atunci au apărut „câteva stele noi, care se ivesc şi sunt văzute pe cer în *Serpentarius* (Constelaţia Şarpelui) şi în *Cygnus* (Constelaţia Lebedei), stele care înseamnă şi aduc la cunoştinţa oricui că sunt *Signacula* (Semne) puternice privitoare la lucruri grele şi mari"[386], fapt ce dovedeşte, încă o dată, o legătură strânsă între fraţii rozicrucieni şi evenimentele cereşti semnificative, ceea ce poate sugera faptul că mişcarea îşi alătură momentele astronomice importante pentru a dobândi o aură divină.

În cel de al doilea manifest al mişcării rozicruciene, *Confessio*, fraţii arată faptul că îşi doresc să se realizeze o înnoire a Filosofiei, deoarece „este neîndestulătoare şi plină de greşeli"[387]. Filosofia trebuie întemeiată pe baze noi, astfel încât să se îndepărteze din conţinutul ei teologia, astronomia şi medicina şi să rămână doar ceea ce „îl vădeşte şi îl rosteşte îndeajuns pe Om"[388]. Rozicrucienii oferă învăţaţilor Europei metoda cu ajutorul căreia ar putea înnoi Filosofia, atât de neputincioasă la acel început de secol XVII: „este o lucrare (…) întocmai aşa cum ne-am dărâma casa noastră veche şi dărăpănată şi apoi ne-am lărgi curtea din faţă, am aduce lumina în odăi şi apoi am schimba uşile, scara şi toate celelalte potrivit cu planul nostru"[389]. În *Discours de la méthode*, Descartes îşi expune metoda sa de cunoaştere şi o aseamănă cu dărâmarea unei case vechi pentru a construi alta mai bună, folosind, în mod evident, recomandarea rozicrucienilor. El mărturiseşte că „până în acea zi", pe când se afla în Germania (deci atunci când au

[386] xxx, *Confessio Fraternitatis,* pp. 275 – 276
[387] *Ibidem,* pp. 271 – 272
[388] *Ibidem,* p. 272
[389] *Ibidem*, pp. 272 – 273

apărut visele), îşi însuşise ideea rozicruciană reieşită din manifeste: „apreciam că nu pot face nimic mai bun decât ca în acelaşi timp şi dintr-o dată să le dărâm pe toate în mintea mea, pentru ca apoi să accept altele mai bune, fie cel puţin aceleaşi, dar după ce le-am supus balanţei raţiunii mature; şi mai credeam că prin această convenţie, puteam mult mai bine să mă formez pentru a-mi conduce drept viaţa, decât dacă aş fi menţinut fundaţiile vechii clădiri şi dacă m-aş fi bizuit doar pe acele principii cărora vârsta mea tânără le-a acordat creditul ei, fără a-şi dovedi printr-o cercetare dacă ele corespund adevărului”[390].

Rozicrucienii afirmă că Adevărul filosofiei naturii este simplu – dacă-l ştim, ne uităm după el: „*Marea Carte a Firii* stă deschisă tuturor, totuşi puţini sunt aceia care pot s-a citească şi s-o înţeleagă”[391]. Aşadar, natura, în viziunea lor, nu putea fi înţeleasă în limbajul obişnuit, ci numai prin folosirea *semnelor*, a matematicii. În lunile ce au urmat episodului viselor din 10/11 noiembrie 1619, Descartes, conform lui Baillet, era cuprins de incertitudine şi spiritul său era agitat gândindu-se la dificultăţile aflate în faţa proiectului său, dar nu se descuraja, deoarece era susţinut de modul în care ştia să coreleze secretele naturii la regulile matematice, pe măsură ce făcea noi descoperiri în domeniul fizicii.[392] Tot astfel spunea şi Galileo mai târziu, în 1623, în *Săgetătorul*: „*Cartea naturii* este scrisă în limbajul matematicii”, ceea ce arată o anumită tendinţă a tuturor matematicienilor din epocă, care poate fi legată de linia deschisă de mişcarea rozicruciană.

În *Confessio*, autorul sau autorii susţin cu fermitate ca toţi învăţaţii să dobândească „înţelegerea şi cunoaşterea filosofiei”[393] şi să înlocuiască magia cu ştiinţa: „este vremea să lăsaţi deoparte, dacă nu toate, măcar cele mai multe cărţi scrise de Alchimişti mincinoşi”, pentru că numai astfel ei pot să se alăture unei „cunoaşteri care să fie dreaptă, simplă, uşoară şi fără ascunzişuri”[394]. Ca şi în primul manifest, Fraţii le promiteau celor ce îi vor urma „mare folos: acela că toate bunurile pe care Firea le-a împrăştiat în chip minunat în lume vor fi cândva date cu totul vouă; şi că o să fiţi lesne despovăraţi de tot ceea ce întunecă înţelegerea oamenilor”[395], deoarece susţineau că întemeietorul Frăţiei a adunat toată înţelep-

---

390 René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 22

391 xxx, *Confessio Fraternitatis sau Mărturisirea vrednicei de laudă Fraternităţi a preacinstitului Ordin al Rozicrucienilor către toţi învăţaţii Europei,* în Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 276

392 Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, Collection «Grandeur», La Table Ronde, Paris, 1946, p. 41

393 xxx, *Confessio Fraternitatis sau Mărturisirea vrednicei de laudă Fraternităţi a preacinstitului Ordin al Rozicrucienilor către toţi învăţaţii Europei,* în Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 277

394 *Ibidem*, p. 278

395 *Ibidem*, pp. 278 – 279

ciunea omenească de la începutul lumii[396] şi vrea acum să o împărtăşească cu ceilalţi oameni. Beneficiile unei asemenea cunoaşteri erau puse în slujba umanităţii, deoarece, în finalul manifestului, se insistă din nou pe faptul că rozicrucienii pot îmbogăţi întreaga lume prin înzestrarea ei cu învăţătură şi pot oferi medicamente miraculoase, ce pot scăpa omenirea de boli[397] şi, prin urmare, ar putea prelungi viaţa oamenilor.

A treia lucrare a rozicrucienilor era *Nunta chimică a lui Christian Rosenkreutz*, publicată în Strasbourg, în 1616, avându-l, de data aceasta, ca autor, pe teologul german Johannes Valentinus Andreae (1586 – 1654) şi fiind tipărită în limba germană. Era o prezentare alegorică, uşor voalată, a căsătoriei lui Frederick al V-lea al Palatinatului cu Elisabeth Stuart din Anglia, la 14 februarie 1613, de ziua Sfântului Valentin. Yates spune că această lucrare reprezenta o propagandă protestantă care îl sprijinea pe Frederick al V-lea să candideze la alegerile pentru titulatura de rege al Bohemiei şi chiar ca potenţial împărat al Sfântului Imperiu Roman de Naţiune Germană[398]. Trandafirul era un simbol alchimic, simbolul Fecioarei Maria şi parte a emblemei lui Luther. Crucea aparţinea, bineînţeles, lui Iisus[399].

Rozicrucienii erau gânditori hermetici care credeau că înţeleg ordinea ascunsă a naturii şi că, în acest fel, dobândeau putere asupra ei. Ei divizau lumea în substanţă gânditoare şi extensie şi se pregăteau pentru revelaţia adevărurilor ascunse care se află în substanţa necorporală prin îndepărtarea erorilor lumii din minţile lor. Identificăm şi la Descartes aceeaşi preocupare, deoarece în *Discours* el notează că, în perioada cât s-a aflat în Germania, a descoperit acea „metodă" nouă, prin care i se părea că este sigur de „folosirea raţiunii" şi simţea că „prin folosirea ei, încetul cu încetul, întunecimile spiritului meu se risipeau, iar el se obişnuia tot mai clar şi distinct cu adevărul ce trebuia perceput"[400]. Rozicrucienii credeau că sunt ajutaţi în căutarea acestor adevăruri de spiritele olimpiene, care îndepărtau umbrele lumii din jurul tuturor lucrurilor. În aceeaşi notă, Descartes îşi numeşte două porţiuni din jurnalul său cu numele de *Olympica* şi *Parnassus*. În cartea *Themis cea de aur*[401], care are ca subiect Frăţia Crucii cu trandafiri, publicată în 1618, la Frankfurt, Michael Maier, unul dintre cei mai prolifici autori pe teme rozicruciene, vorbeşte despre *Casele Olimpice,* unde fraţii ar putea lucra şi locui.

396 *Ibidem*, p. 272
397 *Ibidem*, p. 279
398 Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian*, traducere de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, pp. 85 – 86
399 Richard Watson, *op. cit*., p. 100
400 René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 30
401 Themis era zeiţa ordinii.

Tot în această perioadă, Descartes preia ca *motto* un citat din *Tristia* lui Ovidiu: *Bene qui latuit, bene vixit (Cine s-a ascuns bine, a trăit bine),* idee asemănătoare cu propunerile rozicrucienilor.

Apariţia celor trei manifeste a suscitat un interes extraordinar atât din partea celor care erau împotriva lor, cât şi din partea celor care îi admirau în secret. Între 1614 şi 1620, au apărut aproximativ 400 de manuscrise şi cărţi care analizau sau măcar aminteau aceste documente ce afirmau existenţa unei frăţii secrete a filosofilor şi înţelepţilor care se pregăteau să transforme artele, ştiinţele, religia şi peisajul politic şi intelectual al Europei răvăşite de războaiele politice şi religioase. Nu e de mirare, astfel, ca tânărul René, însetat de cunoaştere, să fi citit aceste manifeste sau măcar să fi aflat de ele în Olanda, dat fiind că acestea au fost traduse în olandeză şi tipărite la Leiden, în 1617. Oricum, multe dintre ideile ce sunt exprimate în primele două manifeste se regăsesc în *Olympica* sau, mai târziu, în *Discours.*

Oricum, chiar Baillet susţine că Descartes era foarte interesat în a lua legătura cu Frăţia Rozicruciană mai ales în perioada căutării mijloacelor pe care trebuia să le folosească pentru a cerceta adevărul, şi anume în vremea cât staţionase la Neuburg an der Donau, în noiembrie 1619. Deşi Descartes afirmă în *Discours* că era izolat de oameni în acea *poêle*, Baillet susţine că acest fapt nu exclude vizita unora dintre localnicii care doreau să discute cu soldatul francez „despre ştiinţă şi noua literatură" şi care „i-au elogiat o Confrerie a savanţilor stabiliţi în Germania de ceva vreme, sub numele de Fraţii Rosenkreutz"[402]. Aflând că aceştia afirmau că ştiu totul şi că promit oamenilor o nouă înţelepciune, deoarece adevărata ştiinţă încă nu s-a descoperit, tânărul Descartes a simţit „o emulaţie"[403], o dorinţă de a se lua la întrecere cu aceştia, cu atât mai mult cu cât ştirea i-a venit în perioada în care era în căutarea mijloacelor pe care să le folosească pentru a cerceta *adevărul.*

Baillet este un scriitor baroc ce pune în balanţă două situaţii opuse care să-l absolve de păcat pe catolicul Descartes pentru posibila vină de a-i fi căutat (şi poate de a-i fi şi găsit) pe protestanţii fraţi rozicrucieni: „El (M. Descartes) nu a crezut că trebuie să rămână indiferent în ceea ce priveşte subiectul rozicrucienilor, deoarece (spunea el amicului său Musée) dacă aceştia ar fi impostori, atunci nu era corect să-i lase să se bucure de o reputaţie rău dobândită pe seama bunei credinţe a oamenilor; şi dacă ei aduceau ceva nou în lume, ceea ce valora efortul de a-i fi cunoscut, ar fi fost necinstit din partea lui să dorească să sfideze toate şti-

[402] Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes*, première partie, Chez Daniel Horthemels, Paris, 1691, p. 87
[403] *Ibidem*

inţele, printre care s-ar putea găsi una căreia el i-ar fi ignorat fundamentele"[404]. Baillet susţine că Descartes nu i-ar fi întâlnit, de fapt, pe rozicrucieni şi chiar vrea să-l disculpe atunci când afirmă că, deşi tânărul René îşi asumase sarcina de a-i cunoaşte şi a discuta cu aceşti fraţi, „toate eforturile sale au fost irosite"; în final, el a considerat că „această societate trebuie aşezată în rândul himerelor"[405]. Cu siguranţă însă că în secolul al XVII-lea, interesul pentru Frăţia „Crucii cu Trandafiri" era uriaş, deoarece Baillet reiterează cele scrise în *Fama Fraternitatis*, şi realizează o descriere pe larg, umplând trei pagini din cartea sa, asupra înfiinţării şi a scopurilor declarate ale Frăţiei: „reforma generală a lumii, indiferent de religie, de politica guvernării sau de standardele lor; ci numai pe baza ştiinţelor"[406]. Se poate identifica, mascată, chiar intenţia lui Baillet de a ne da dovezi ale interacţiunii lui Descartes cu mişcarea rozicruciană, atunci când notează „raritătile" închise în grota în care fusese depus, la moartea sa, trupul fondatorului Frăţiei, Christian Rosenkreutz, amintind de „o placă de cupru" situată pe un altar rotund, pe care se putea citi „*A.C.R.C. trăind eu îmi rezerv această lumină redusă a mormântului*; şi în patru figuri erau inscripţiile, pentru prima, *niciodată vid*; pentru a doua, *jugul legii*; pentru a treia, *libertatea Evangheliei*; pentru a patra, *întreaga slavă a lui Dumnezeu*"[407]. Baillet menţionează acea „placă de cupru" care apare şi în cel de al treilea vis al lui Descartes şi care poate reprezenta dovada că tânărul René era la curent cu întreaga poveste a Frăţiei. În plus, Baillet notează şi faptul că în mormântul fondatorului Frăţiei, s-au descoperit, la 120 de ani de la moartea sa, lămpi aprinse, pile electrice, oglinzi de diferite modele şi cărţi de diferite feluri, printre ele amintind de *Dicţionarul* de cuvinte al lui Paracelsius[408], care poate fi chiar acel *Dicţionar* ce apare în visele lui Descartes.

În cea de a doua ediţie a biografiei *La vie de Monsieur Des-Cartes* (1693), Baillet notează că matematicianul francez René Descartes s-a întâlnit cu matematicianul german Johannes Faulhaber în vara anului 1620, deşi, după cum am arătat, comentatori mai recenţi admit că întâlnirea dintre cei doi avusese loc înainte de visele din noiembrie 1619. Cert este însă faptul că în luna iunie 1620, Descartes soseşte la Ulm, profitând de faptul că tot atunci sosiseră şi ambasadorii francezi care încercau „remedierea dezordinii imperiului" prin semnarea *Tratatului de la Ulm,* din 3 iulie 1620, care dorea să asigure pacea, vremelnică, între Liga Catolică

[404] *Ibidem,* pp. 87 – 88
[405] *Ibidem*, p. 90
[406] *Ibidem,* pp. 88 – 90
[407] *Ibidem*, p. 89
[408] *Ibidem*

Catedrala din Ulm – *Ulmer Münster* (cea mai înaltă biserică din lume, chiar şi în secolul al XXI-lea, cu o înălţime de 161,6 m şi o scară interioară cu 768 de trepte)
(Fotografie: Marius Dumitrescu, iulie 2009)

şi Uniunea Protestantă[409], cele două combatante din Războiul de Treizeci de Ani. Descartes a rămas la Ulm întreaga vară şi a legat multe prietenii „cu oamenii oneşti ai locului şi în mod deosebit cu persoanele recunoscute în domeniul filosofiei şi matematicii"[410]. Una dintre aceste personalităţi recunoscute, poate cea mai stimată din toate, era Johannes Faulhaber, cu care Descartes s-a întâlnit şi „de la care a dobândit, prin mijlocirea unei *parabole,* arta construirii într-o manieră generală a tot felul de probleme solide reduse la o ecuaţie de trei sau patru dimensiuni"[411]. Această poveste apare doar în cea de a doua ediţie a biografiei lui Descartes, prescurtată, din care lipsesc visele (după cum primise comanda autorul), dar, în locul lor, Baillet introduce întâlnirea lui Descartes cu Faulhaber, despre care am aflat că era un rozicrucian. Vrea oare Baillet să comunice, în ascuns de ochii cenzorilor, legătura lui Descartes cu mişcarea rozicruciană? Putem doar să presupunem!

Este posibilă însă şi ipoteza biografului că francezul nu ar fi întâlnit în acea perioadă niciun rozicrucian. În aceste condiţii, putem crede că, după ce aflase de existenţa fraţilor, Descartes să fi nutrit o dorinţă atât de puternică de a-i întâlni, încât să-şi fi căutat împlinirea în vise şi, din acest motiv, visele sale abundă în imagini simbolice, preluate de la mişcarea rozicruciană.

Semnificaţiile mistice ale zilei de 10 noiembrie 1619

În perioada 1618 – 1619, Descartes călătoreşte mult prin Europa şi cercetează cu atenţie „ceea ce se întreprinde în lume de către alţii". Spre sfârşitul anului 1619, el devine convins că este pregătit să-şi folosească „întreaga forţă a spiritului" pentru a realiza ceva deosebit. Baillet spune că în iarna 1619 – 1620, Descartes se afla în principatul catolic al Neuburgului, situat la graniţa de nord a Bavariei. Acolo era în construcţie o mănăstire iezuită.[412] Ulterior, Descartes a susţinut că nu avea „pe nimeni cu care să conversez plăcut", aşa cum i se întâmplase la Breda, şi că zăbovea de-a lungul tuturor zilelor în încăperea călduroasă pe care o avea la dispoziţie deoarece se dedicase „în cea mai mare linişte diverselor cugetări"[413], realizând că a sosit momentul pentru a încerca să stabilească o fundaţie pentru ştiinţa pe care dorea să o dezvolte. Descartes descrie acest eveniment în *Discours de la méthode,* iar Baillet îl prezintă în biografia sa. Aceste două surse sugerează că, pe 10 noiembrie 1619, Descartes şi-a petrecut întreaga zi într-o serie

[409] Trudy Ring, Noelle Watson, Paul Schellinger, *International Dictionary of Historic Places,* vol. II – *Northern Europe*, Routledge, New York, 1995, transferred to Digital Printing 2010
[410] Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, Colection «Grandeur», La Table Ronde, Paris, 1946, p. 42
[411] *Ibidem*
[412] Geneviève Rodis-Lewis, *Descartes: His Life and Thought*, Cornell University Press, 1998, p. 36
[413] René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 19

de reflecţii. Michael Allen Gillespie susţine că retragerea lui Descartes în acea mult discutată *poêle* poate fi considerată ca o retragere în sine cu scopul de a descoperi temelia transformării radicale a societăţii europene bazată pe o anumită metodă pentru determinarea adevărului. „Retragerea" sa este, în acest sens, o cale rozicruciană.[414] În manieră hermetică, el încearcă să-şi separe mintea de corp pentru a se elibera de iluziile lumii şi, astfel, să se deschidă spre o revelaţie vizionară.

De altfel, data acestei zile memorabile este încărcată cu semnificaţii mari şi, poate, mistice pentru Descartes. Pe 10 noiembrie 1619 era ajunul celebrării Sfântului Martin, dar şi ziua în care Ignatius de Loyola fondase Ordinul Iezuit. În plus, biografii moderni ai lui Descartes afirmă că el susţinuse bacalaureatul pe 9 noiembrie 1614[415] şi absolvise Universitatea de Drept din Poitiers în zile succesive, pe 9 şi 10 noiembrie 1616, fiind licenţiat în drept civil şi religios[416].

Sfântul Martin – aliatul unei călătorii extatice

Mai întâi, să examinăm în ce măsură sărbătoarea Sfântului Martin putea să fi influenţat visele tânărului Descartes. Pe data de 11 noiembrie, în calendarul catolic, este celebrat Sfântul Martin de Tours, considerat patronul militarilor. Acest Sfânt s-a născut în Panonia, în anul 316, primindu-şi numele ca diminutiv de la Marte, zeul războiului, probabil pentru că tatăl său, care fusese soldat roman, spera ca fiul său să devină, de asemenea, militar. Familia sa s-a mutat, în scurtă vreme, în câmpia râului Po, deoarece tatăl devenise veteran.[417] Se pare că Martin a venit în contact, încă din copilărie, cu creştinii, deoarece la zece ani, a fost la o biserică şi s-a rugat să devină ucenic, visând să devină eremit în deşert.[418] La vârsta de cincisprezece ani, a fost obligat însă să devină soldat, deoarece împăratul a dat un edict prin care îi solicita pe toţi fiii de veterani să se înroleze în armată.[419] A fost trimis împreună cu armata romană la Amiens, în Galia, dar s-a ţinut departe de viciile pe care soldaţii le aveau în vremea aceea. Era bun cu tovarăşii săi şi minunat în milostenie, în timp ce răbdarea şi umilinţa sa erau mai mult decât umane, spune Sulpicius, primul său biograf.[420] În anul 335, a venit o

414 Michael Allen Gillespie, *The Theological Origins of Modernity,* Accesible Publishing Syster PTY, 2010, p. 293
415 *Ibidem*
416 Desmond M. Clarke, *Descartes,* Cambridge University Press, New York, 2006, p. 32
417 Régine Pernoud, *Martin of Tours: Soldier, Bishop, and Saint,* Ignatius Press, San Francisco, 2006, p. 19
418 Sulpicius Severus, *The Life of Saint Martin of Tours*, Thomas F. X. Noble, Thomas Head (editors) *Soldiers of Christ: Saints and Saints' Lives from Late Antiquity and the early Middle Ages,* The Pennsylvania State University, USA, 2000, p. 6
419 Régine Pernoud, *op. cit.,* p. 23
420 Sulpicius Severus, *op. cit.,* p. 6

iarnă extrem de dură, când mulţi mureau de frig. Într-una din zile, Martin era călare la una dintre porţile oraşului şi a întâlnit un cerşetor, pe jumătate gol, care cerea de pomană. Cuprins de compasiune, dar neavând ce să-i dea altceva, Sfântul Martin a scos sabia, tăind în două jumătăţi haina sa roşie de lână, după care i-a dat o parte din ea cerşetorului.[421] Noaptea următoare, el a avut un vis în care l-a văzut pe Iisus, purtând jumătatea hainei sale, cea pe care o dăruise cerşetorului. Această viziune a fost o piatră de hotar în dezvoltarea personală a lui Martin. El a hotărât la trezire că trebuie să se convertească şi să-şi dedice viaţa lui Christos.[422] S-a creştinat la vârsta de douăzeci şi doi de ani[423] (Descartes împlinise douăzeci şi trei de ani când a avut visele) şi a ieşit din armată. Ulterior, s-a întâlnit cu Sfântul Hilaire, Episcopul de Poitiers, devenind discipolul acestuia[424], dar a dus o viaţă solitară până când i s-au alăturat şi alţii, formând Mănăstirea benedictină de la Ligugé.[425] După un deceniu de viaţă mănăstirească, eremitul de la Ligugé a fost ales de locuitorii oraşului Tours să le fie Episcop, după ce Sfântul Hilaire a murit.[426] A devenit, astfel, al treilea Episcop de Tours şi a avut o viaţă extrem de simplă, la fel ca înainte. Sfântul Martin a evanghelizat numeroase comunităţi, unele la mare distanţă, cum sunt cele din Paris şi Vienne, astfel că, la moartea sa, la venerabila vârstă de optzeci şi unu de ani, a fost numit „Gloria galilor"[427].

Pentru că era voluntar francez în armata ducelui de Bavaria, este posibil ca Descartes să se fi pregătit intens pentru serbarea ce urma a doua zi şi să fi citit viaţa Sfântului Martin, un sfânt de la începutul creştinismului, care s-a luptat cu păgânii, tot astfel cum tânărul René dorea să se lupte cu generaţia veche de învăţaţi, în dorinţa sa de a schimba radical modul lor de gândire. Se spune despre Sfântul Martin că a distrus câţiva idoli, a demolat templele păgâne, s-a luptat cu păgânii ca să-i aducă pe calea cea bună[428], s-a războit cu diavolul şi cu inamicii sufletului, „a eliberat-o de erorile păgânismului" pe mama sa, dar nu şi pe tatăl său, care a „persistat pe drumurile sale diavoleşti" în loc să devină creştin.[429] Iată, prin urmare, că această sărbătoare religioasă îl putea inspira pe tânărul Descartes să aibă viziuni, considerate mistice de Baillet. Biograful ţine să noteze faptul că, deşi în Franţa era obiceiul ca, în ajunul sărbătorii Sfântului Martin, toţi să se dedea

421 *Ibidem*, p. 7
422 *Ibidem*, p. 7
423 *Ibidem*, p. 6
424 *Ibidem*, p. 8
425 *Ibidem*, p. 11
426 *Ibidem*, p. 12
427 *Ibidem*, p. 13
428 *Ibidem*, p. 17
429 *Ibidem*, p. 10

desfrâului, francezul Descartes, cantonat la Neuburg, în Germania, îşi petrecuse întreaga zi în mare sobrietate. De altfel, de trei luni întregi, nu mai băuse vin. Baillet ţine să specifice acest lucru pentru ca visele tânărului René să nu fie interpretate cumva ca fiind rezultatul unei beţii lumeşti şi nu un semn ceresc.

Sfântul Ignatius de Loyola – „mentorul din umbră"

Pe de altă parte, deoarece Descartes fusese educat la Colegiul iezuit de la La Flèche, este evident că data de 10 noiembrie, care semnifica data întemeierii Ordinului Iezuit de către Sfântul Ignatius, putea să fie, de asemenea, un imbold puternic pentru revelaţii mistice. Ignacio López de Loyola (1491 – 1556), un militar ca şi Descartes, fusese, până la vârsta de treizeci de ani, doar un om „vrăjit de vanităţile lumii"[430], dar care l-a descoperit apoi pe Dumnezeu. Povestea spune că, în anul 1521, cetatea Pamplonei era asediată şi apoi atacată de francezi, fiind apărată, printre alţii, şi de Ignacio. În timpul atacului, o ghiulea îi rupe piciorul drept şi îl răneşte serios pe celălalt. După cucerirea citadelei, francezii au arătat mare admiraţie pentru curajul tânărului soldat basc[431], iar medicii armatei franceze l-au tratat cu cea mai mare grijă. Deoarece fractura oaselor se reparase vicios, a fost nevoie, ulterior, de mai multe operaţii care i-au produs multă suferinţă şi care l-au adus aproape de pragul lumii de dincolo. Aflat faţă în faţă cu moartea, bravul apărător avea să-şi treacă viaţa în revistă, analizând totul cu responsabilitate. Spre a-şi petrece timpul în nesfârşitele luni de convalescenţă de la Loyola, pacientului i-au fost aduse două cărţi clasice ale spiritualităţii, ce reprezintă primele temelii ale convertirii sale ulterioare: *De Vita Christi (Viaţa lui Christos),* aparţinând cartusianului Ludolf de Saxa (1300 – 1378), şi *Flos sanctorum* (o culegere despre vieţile sfinţilor), scrisă de dominicanul Jacopo da Varazze (1228 – 1298). Prima lucrare era foarte populară în epocă şi se dorea o carte erudită, deoarece prezenta detaliat povestea completă a vieţii lui Iisus Christos, încorporând cele patru Evanghelii într-o manieră particulară, astfel încât lectorul avea în faţa ochilor săi imagini vii şi Iisus părea mai real şi mai uman[432]; cea de a doua îi oferea lectorului o serie de exemple concrete ale imitării lui Christos[433]. Lectura repetată a acestor lucrări, mai ales a celei despre viaţa lui Christos, privită din perspectiva sfinţilor săi (în special Sfântul Onofriu, Sfântul Dominic şi Sfântul Francisc) prezentaţi în chip de ca-

[430] Saint Ignatius Loyola, *The Autobiography of St. Ignatius*, The Echo Library, Middlesex, 2009, p. 10 http://www.gutenberg.org/files/24534/24534-h/24534-h.htm
[431] *Ibidem*
[432] Grupo de Espiritualidad Ignaciana (editor), *Diccionario de espiritualidad ignaciana,* vol. 2, 2a edición, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2007, p. 1150
[433] *Ibidem,* p. 999

valeri în serviciul lui Iisus, Regele Etern, şi angajaţi în lupta împotriva principiului răului, Lucifer, pentru cucerirea lumii, va răscoli sufletul tânărului Ignacio, transformându-l într-un veritabil cavaler al Mântuitorului. El începe să aibă viziuni şi îşi însuşeşte întru totul idealul de *imitatio Christi,* urmând în sufletul său faptele sfinţilor în lupta lor cu duşmanul ascuns al omenirii. Convertirea se realizase. După ce s-a însănătoşit, Ignacio s-a hotărât să plece în pelerinaj la Ierusalim (după cum şi Descartes îşi propune, în jurnal, să meargă în pelerinaj la Loretto, după descoperirea ştiinţei minunate). Pe drum, se opreşte la mănăstirea benedictină Santa Maria de Montserrat (pe 25 martie 1522), apoi petrece câteva luni într-o peşteră, unde practică ascetismul riguros. Poate luând exemplul Sfântului, Descartes alege să stea singur, „într-un loc oarecare", în acele zile ale lui noiembrie 1619, care au precedat apariţia celor trei vise, pentru a medita în linişte.

În 1523, Sfântul Ignatius merge în pelerinaj în Ţara Sfântă, apoi se reîntoarce în Spania şi se înscrie la Universitatea din Alcalá, apoi la asceticul *Collège de Mointaigu* de la Universitatea din Paris, unde rămâne timp de şapte ani. La vârsta de patruzeci şi trei de ani, obţine gradul de master în cadrul acestui *Collège.* La Paris, în anul 1534, împreună cu şase prieteni, Ignatius formează o confrerie a celor care aveau să devină cei mai disciplinaţi soldaţi ai Bisericii. Ei pecetluiesc asocierea cu jurămintele solemne ale unei lucrări de durată. Se pun, astfel, bazele *Societăţii lui Iisus*, o organizaţie religioasă a Bisericii Catolice, ai cărei membri, cunoscuţi ca iezuiţi, s-au opus cu vigoare Reformei Protestante şi au promovat Contra-Reforma. În anul 1540, Papa a recunoscut Ordinul şi a considerat că iezuiţii urmau să fie elita intelectuală a Bisericii, spionajul ei militar, devotaţi până la moarte, vânând ereziile şi accesul nepermis la lumile spirituale.

În calitate de Superior General al Ordinului, Ignatius a scris şi *Constituţia Iezuiţilor,* adoptată tot în 1540, trimiţându-şi tovarăşii ca misionari în întreaga lume, pentru a crea şcoli, colegii şi seminarii menite să creeze un sistem riguros de educaţie care să-i orienteze pe cei tineri spre Roma şi să le insufle supunerea faţă de ea. Sfântul Ignatius a devenit celebru şi pentru lucrarea *Exerciţiile spirituale*, publicată în 1548, în care se propunea un antrenament al *fantasiei* pe perioada a patru săptămâni. În fiecare zi se impuneau cinci meditaţii, fiecare de câte o oră, dintre care una era la miezul nopţii. Ca şi în cazul rozicrucienilor, se constată o fascinaţie faţă de Islam, unde rugăciunile se fac la ore fixe, una fiind în jurul orei douăsprezece noaptea. În prima săptămână era contemplată copilăria lui Iisus, în a doua, viaţa publică a Mântuitorului, a treia viza suferinţele şi moartea pe cruce, iar în ultima săptămână se retrăia, cu ajutorul *fantasiei,* învierea şi slava Domnului, înţelegându-se misiunea Bisericii de a fi mireasa lui Christos.

Prin aceste *Exerciţii spirituale*, Sfântul Ignatius a conceput tehnici şi metode de atingere a stărilor de conştiinţă alterată, care includeau exerciţii de respiraţie, privarea de somn, meditaţia asupra unui craniu, antrenamentul pentru visarea lucidă şi pentru o imaginaţie activă. Aceasta din urmă presupunea construirea unei imagini mentale elaborate, senzitive, pe care un suflet neîntrupat să o poată locui, un proces numit de rozicrucieni „construirea unei colibe lângă palatul înţeleptului". Însă, în vreme ce tehnicile rozicruciene erau menite să faciliteze o colaborare pe baza liberei gândiri şi a liberei voinţe cu fiinţele din ierarhiile superioare, exerciţiile spirituale concepute de Sfântul Ignatius de Loyola aveau rolul de a amorţi voinţa şi de a induce o stare de supunere necondiţionată, aidoma celei a unui soldat.[434] Meditaţiile Sfântului Ignatius au devenit un veritabil exerciţiu pentru găzduirea luminii de către sufletele prinse în cătuşa obscurului, ceea ce a condus la trezirea unei întregi generaţii, care a întrezărit *Aurora* capabilă să-i identifice mai uşor calea spre *adevăr,* oferindu-i curajul de care avea atâta nevoie.

Visul ca alegorie barocă

În 1619, Descartes se afla în vâltoarea războiului şi se temea pentru viaţa sa. El apelează la codificări ale mesajului scris, pentru ca jurnalul său, ce cuprindea gândurile sale cele mai secrete, să nu ajungă în mâini inamice sieşi. Povestea viselor ne apare, astfel, ca o alegorie a gândurilor care îl frământau în acea perioadă, mai ales că Baillet ne spune că Descartes îşi interpretase unele vise „în starea de veghe". Alegoria era, de altfel, folosită frecvent în secolul al XVII-lea, deoarece Europa experimenta, în acea perioadă, epoca barocă. În bisericile catolice din Italia şi Spania, credincioşii puteau vedea aievea cerurile, ce erau pictate pe tavane, şi în care apăreau regii lor ridicaţi în apoteoză de sfinţi sau de îngeri. Tavanele baroce încercau să înlăture diferenţa dintre lumea naturală şi cea spirituală, încercând, printr-un truc arhitectural şi prin perspectivă, să pretindă că acoperişul nu există *(trompe l'oeil).* În acest fel, credincioşii se desprindeau de lumea cotidiană şi pătrundeau în realitatea cerurilor, aşa cum există aceasta la nivelul ochiului spiritual.[435] În plus, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, învăţaţii căutau codurile naturii în semnele egiptene, evreieşti, greceşti şi creştine, pe care le combinau şi recombinau în alegorii mai mult sau mai puţin obscure[436], astfel că imaginile erau văzute ca deţinând secretele lumii supersensibile.

---

[434] Jonathan Black, *Istoria secretă a lumii*, Editura Nemira, Bucureşti, 2008, pp. 303 – 304

[435] Ofer Gal, Raz Chen-Morris (editors), *Science in the Age of Baroque*, Springer Science + Business Media, Dordrecht, 2013, pp. 287 – 288

[436] Blair Hoxby, *The function of allegory in Baroque tragis drama*, în Brenda Machosky (editor), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford University Press, Stanford, USA, 2010, p. 88

Alegoria barocă nu a pătruns numai în arhitectură, ci se regăseşte şi în literatura secolului al XVII-lea. Chen-Morris ne dă exemplul lucrării *Sidereus nuncius* al lui Galileo, scrisă în 1610. Astronomul dorea să transmită noul său mesaj asupra „cărţii naturii", dar era temător, în acelaşi timp, că va avea de suferit de pe urma unei prea mari îndrăzneli şi, în aceste condiţii, el combină limbajul astronomic tradiţional cu o lectură alegorică ingenioasă a naturii materiale[437], în care orice persoană, orice obiect, orice relaţie putea însemna absolut orice[438]. Însă, după apariţia *Mesagerului stelar* şi a folosirii telescopului de tot mai mulţi astronomi, peisajul lunar prezentat de astronomul italian începea să semene tot mai mult cu realitatea pământeană[439] şi devenea o adevărată ameninţare pentru dogmele religioase.

Alegoria este prezentă în literatura barocă şi printr-un nou gen literar: *visul*. Johannes Kepler, de asemenea, astronom, a apelat la experienţa lectorului asupra irealului şi a imaginat lucrarea *Somnium (Visul),* începută în jurul anului 1609 şi având o primă finalizare în 1611, la Praga. Un manuscris al lucrării a fost trimis savanţilor vremii, dar adversarii săi au interpretat-o rău-voitor, maliţios chiar. Nu reuşeşte să o publice, dar, în 1620, mama sa este acuzată de vrăjitorie, iar fiul se luptă să o salveze de la moarte. Lucrarea nu vede lumina tiparului decât la patru ani de la moartea scriitorului, în 1634.[440] Deşi este un adevărat tratat ştiinţific despre astronomia lunară, Kepler alege genul literar al visului şi descrie o povestire ficţională despre o călătorie pe Lună[441], probabil de frică să nu aibă aceeaşi soartă cu Bruno. Prin povestirea *Somnium*, astronomul german încearcă să le comunice contemporanilor săi ipoteza copernicană, considerată periculoasă de Biserică şi de falşii oameni de ştiinţă din epocă[442]. În această lucrare, Kepler îşi prezintă noua sa cosmologie apelând la evenimente false la suprafaţă, dar care ascundeau adevăruri despre lume, pentru ca cititorii ficţiunii sale să obţină fapte adevărate dintr-o iluzie.[443] Personajul principal al cărţii este un tânăr, pe nume Duracot, care creşte în Islanda sau Thule, având-o ca mamă pe Fiolxhilde, un fel de vrăjitoare care era în contact cu felurite spirite.[444] Tânărul este vândut, într-un moment de

---

437 Ofer Gal, Raz Chen-Morris (editors), *op. cit*., pp. 287 – 288

438 *Ibidem*

439 Kenton Kroker, *The sleep of others and the transformations of sleep research*, University of Toronto Press, Toronto, 2007, p. 50

440 Johannes Kepler, *Kepler's Somnium: The Dream, Or Posthumous Work on Lunar Astronomy* (translated, with a commentary by Edward Rosen), Madison: University of Wisconsin Press, 1967, p. XIX

441 Max Caspar, *Kepler*, translated and edited by C. Doris Hellman, introduction and references by Owen Gingerich and bibliographical citations by Owen Gingerich and Alain Segonds, Dover Publications, Mineola, USA, 1993, p. 352

442 Kenton Kroker, *op. cit.,* p. 50

443 *Ibidem*

444 Johannes Kepler, *op. cit*., p. 11

supărare, de mama sa unui marinar[445] şi, astfel, Duracot ajunge la Tycho Brahe, pe insula Hven, unde dobândeşte „cunoştinţe ale ştiinţei divine”[446]. Se reîntoarce peste ani la mama sa şi, într-o noapte luminoasă, o roagă să conjure spiritul înţelept, cu care aceasta era în contact şi care o transporta oriunde voia ea să ajungă, deoarece el îşi dorea să călătorească într-o ţară îndepărtată, numită Levania. De fapt, prin intermediul *Visului,* Kepler vrea să le împărtăşească cititorilor ceea ce ştie despre Lună şi fenomenele cereşti. Odată ajuns pe Lună, cu mari dificultăţi[447], el povesteşte despre obiceiurile locuitorilor, despre mările şi mlaştinile de acolo, despre lumea plantelor şi animalelor, despre pereţii înconjurători, pe care îi interpretează ca fiind nişte construcţii extraordinare. El descrie un „stat al Lunii” tot astfel cum Campanella descrisese un „oraş al Soarelui”. De fapt, el căuta argumente ştiinţifice pentru mişcarea Pământului, luând Luna ca exemplu, notele adăugate chiar de autor reprezentând dovezi astronomice, fizice şi geografice în acest sens.

Kenton Kroker afirmă că examinarea viselor lui Descartes trebuie realizată ca şi cum am cerceta o lucrare ficţională mult asemănătoare cu *Somnium* lui Kepler, deoarece, ca şi astronomul german, tânărul René *a integrat cu grijă visele* în filosofia sa. Pentru Descartes, ca şi pentru Kepler, visele au servit ca o interfaţă între autor şi cititor, dar, pentru filosoful francez, visele au reprezentat şi un mijloc al autodescoperirii, un ghid al experienţei personale, deoarece acestea au generat iluminare.[448] Tânărul René a considerat că cele trei vise i-au adus un mesaj divin, venit de la Cer sau poate de la Olimp, locul zeilor, şi, ca urmare, manuscrisul unde va descrie această experienţă se va intitula *Olympica*.

Descartes – ghid al propriului univers oniric

În ziua de 10 noiembrie 1619, ca şi în cele care au precedat-o, beneficiind de liniştea unei mici localităţi, despre care unii comentatori afirmă că ar fi fost orăşelul Neuburg an der Donau[449] din Bavaria, tânărul francez se gândea la mulţimea ştiinţelor particulare şi la imposibilitatea închegării unei ştiinţe unice. El dorea să întemeieze o ştiinţă absolut nouă, prin care să soluţioneze toate chestiunile cu privire la orice fel de cantităţi continue şi discontinue. Se gândea cum ar putea reforma întreaga cunoaştere, cum ar putea distruge vechile principii, care

445 *Ibidem*, p. 12
446 *Ibidem*, p. 13
447 Johannes Kepler, *op. cit.*, pp. 15 – 16
448 Kenton Kroker, *op. cit.*, pp. 51 – 52
449 Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, Collection «Grandeurs», La Table Ronde, Paris, 1946, p. 33

nu îl mai satisfăceau, şi cum ar putea introduce principiile matematice în cercetarea filosofică. Aceasta era starea de spirit a tânărului René, când iată că se apropie noaptea de 10/11 noiembrie 1619, când Descartes are trei vise, unul după altul, şi care, desigur, fuseseră pregătite de marea tensiune intelectuală şi de entuziasmul care îl cuprinsese cu ocazia descoperirii, în acea seară, a *fundamentelor unei ştiinţe uimitoare*[450]. Aflăm prin intermediul lui Adrien Baillet că Descartes încerca să pună la punct mijloacele de a reuşi să-şi conducă propria sa viaţă cu ajutorul *Raţiunii*[451] şi, de aceea, era îngrijorat în asemenea măsură că „îi ardea creierul" şi avea „agitaţii violente", mai ales că se afla într-o stare de izolare, neavând cu cine să se sfătuiască în problemele ce îl măcinau. Tot biograful său notează că, pe fondul frământărilor din zilele precedente, *„el (Monsieur Descartes) se găsea într-o stare de entuziasm care a transpus într-o aşa dispoziţie spiritul său, încât a fost capabil de a primi impresiile viselor şi ale viziunilor"*[452]. Din această afirmaţie a biografului său, rezultă că Descartes şi-a pregătit spiritul pentru a-l aduce într-o stare specială şi recunoaştem aici mecanismul apariţiei visului aşa cum l-a descris şi Sigmund Freud, care afirmă că, pentru ca visul să se producă, este nevoie de „o circumstanţă insignifiantă a zilei precedente"[453]. În vise, pot apărea, totodată, şi alte impresii ale visătorului, întâmplate cu multă vreme în urmă, care revin, deghizate, în actualitate, pe calea viselor. Prin vise, gândurile şi dorinţele lui Descartes, mai noi şi mai vechi, reprimate în stare de veghe, şi-au găsit calea de exprimare.

La acest moment al cercetării, este necesară o privire mai atentă asupra evenimentelor petrecute înainte de această dată. La sfârşitul lunii martie, Descartes îi scria lui Beeckman că vrea să unească ştiinţa numerelor şi a curbelor, operaţie care părea imposibil de realizat de către un singur om. El o vedea însă ca pe o cheie pentru întreaga ştiinţă a naturii. Cu ajutorul *matheseos,* se dorea descifrarea secretelor naturii. Descartes descoperise, probabil, unificarea ştiinţei prin unitatea spiritului, temă ce apare în *Regula 1*. În plus, filosoful nutrea un anumit dispreţ pentru matematica pură, care se opreşte la numere goale sau figuri imaginare, căci începuse să întrevadă aplicaţiile matematicii în muzică, optică, mecanică şi medicină. El intuise ceea ce putea fi *mathesis universalis* văzută ca „ştiinţa universală, care să lămurească tot ce priveşte ordinea şi măsura în ele însele, independent de

[450] *Ibidem*, p. 38
[451] Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Chez Daniel Horthemels, Paris, 1691, p. 81
[452] *Ibidem*
[453] Sigmund Freud, *Psihanaliza visului*, traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995, p. 35

Clădirea veche a *Descartes Gymnasium*, din Neuburg an der Donau, înfiinţat în secolul al XVI-lea şi preluat, din 1616 până în 1773, de Ordinul Iezuit, sub numele de *„Ducale Gymnasium Societatis Jesu Neoburgense”*.
(Fotografie: Marius Dumitrescu, iulie 2009)

lucrurile în care se întâlnesc"[454]. Desigur că aceste argumente au fost scrise mult mai târziu, în *Regulae ad directionem ingenii,* dar ele ne permit să vedem cum, în acea noapte, Descartes a văzut lumina începând să strălucească. Aceste reflecţii, departe de a-i tulbura mintea, i-au produs un entuziasm în cel mai modern sens al cuvântului, cu nimic supranatural în el.[455]

Descartes se culcă, aşadar, „plin de entuziasm"[456]. Au urmat trei vise, unul după altul, în aceeaşi noapte. Tânărul René îşi auto-interpretează visele tot astfel cum va proceda şi Freud, care va aplica metoda psihanalizei asupra propriilor vise. Descartes notează semnificaţiile imaginilor din vise în micul său registru, la capitolul pe care îl intitulează *Olympica.* Registrul respectiv a fost păstrat de filosof până la moartea sa, a fost citit de biograful său, Adrien Baillet, care l-a retranscris, ulterior, în cartea sa *La vie de Monsieur Des-Cartes*, apoi a trecut prin mâinile filosofului german Leibniz, care a copiat frânturile de gânduri ce se aflau în el şi a intitulat această copie cu numele *Cogitationes privatae*, pentru ca, începând cu secolul al XVIII-lea, caietul cu foi din pergament să fie pierdut pentru totdeauna. Aşadar, vom urmări conţinutul celor trei vise carteziene şi interpretarea pe care filosoful însuşi a gândit-o sub presiunea emoţiilor puternice declanşate la trezire. Vom folosi, în acest scop, biografia realizată de Baillet.

a. PRIMUL VIS: „După ce adormi, imaginaţia sa se simţi frapată de reprezentarea câtorva fantome care îi veneau în întâmpinare şi i se prezentară, dar acest fapt îl înspăimântă în asemenea măsură că fu obligat să se aplece spre partea stângă, pentru a putea avansa spre locul unde dorea să ajungă, deoarece simţea o mare slăbiciune pe partea dreaptă, pe care nu o mai suporta. Dădu să se îndrepte, dar simţi un vânt puternic, ce îl luă pe sus într-un turbion şi-l învârti de trei sau patru ori pe piciorul stâng. Asta nu îl sperie. Dificultatea pe care o avea în mers îl făcea să se împiedice la fiecare pas, până ce ajunse la un colegiu ale cărui porţi erau deschise. Intră înăuntru pentru a se odihni şi a se trata pentru starea sa de rău. El încercă să ajungă la Biserica colegiului, unde primul său gând era să facă o rugăciune; deodată, băgă de seamă că trecuse pe lângă cineva pe care-l cunoştea şi că nu-l salutase, aşa încât voi să se întoarcă, dar fu împins cu violenţă de vântul care sufla contra Bisericii. În clipa aceea, o persoană din mijlocul curţii colegiului îl strigă pe nume în termeni politicoşi şi îi spune că dacă vrea să meargă la dom-

[454] René Descartes, *Regulae ad directionem ingenii [Reguli de îndrumare a minţii],* în româneşte după textul original, cu o introducere şi note de Constantin Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 152 – 153

[455] Geneviève Rodis-Lewis, *Descartes: His Life and Thought*, Cornell University Press, 1998*,* p. 36

[456] Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Paris, Chez Daniel Horthemels, 1691, p. 81

nul N., acesta ar avea ceva să-i dea. Domnul Descartes îşi imaginã cã ar trebui sã fie un pepene adus din vreo ţarã strãinã. Bãgã de seamã atunci cã celelalte persoane care se asemănau cu această persoană din jurul lui se ţineau bine pe picioare, în timp ce el era încovoiat şi instabil pe acelaşi teren şi că vântul, care îl aplecase de atâtea ori, era mult diminuat. Se trezi cu această imagine şi simţi o durere efectivă în corp, ceea ce îl făcu să se teamă că aceasta a fost opera unui *geniu rău* care ar fi încercat să-l seducă. Se întoarse pe partea dreaptă, căci până atunci dormise pe cea stângă. Înalţă o rugăciune către Dumnezeu pentru a-l ruga să înlăture efectul rău al visului şi pentru a fi protejat de toate relele care l-ar putea ameninţa ca o pedeapsă pentru gândirea lui, căci el recunoştea că ar putea atrage mânia cerului asupra capului său, deşi, de mult timp, ducea o viaţă ireproşabilă *în ochii oamenilor*. În această situaţie, adormi din nou după un interval de două ore în care medită asupra diferitelor binefaceri şi asupra celor rele din această lume"[457].

În continuare, Baillet redă interpretarea visului făcută de Descartes: „*Pepenele cel galben* care trebuia să-i fie dăruit însemna farmecul singurătăţii, dar înfăţişat prin îndemnuri strict omeneşti. *Vântul* care-l împingea către biserica şcolii, atunci când simţea o durere în partea dreaptă, nu era altceva decât Geniul Rău, care încerca să-l zvârle cu sila într-un loc unde dorea, de altfel, să se ducă de bună voie. De aceea, Dumnezeu nu-i îngădui să meargă mai departe şi să se lase luat pe sus, fie chiar şi spre un lăcaş sfânt, de către un spirit pe care nu-l trimisese El, deşi era pe deplin încredinţat că Spiritul lui Dumnezeu fusese cel care-l îndemnase la început să se îndrepte către biserică"[458].

Pe baza înscrisurilor din *Olympica,* Baillet îl canonizează ca sfânt filosofic pe Descartes, afirmând că cele trei vise au reprezentat revelaţii divine: „el (Descartes) a avut trei vise consecutive, dar atât de extraordinare pentru a-şi putea imagina că-*i veneau de sus*. El a fost convins că a primit un mesaj divin care să-i indice calea de urmat în căutarea adevărului care făcea obiectul neliniştilor sale. (…) El a văzut în acele vise o intervenţie divină care l-a absorbit în vederea cunoaşterii adevărului"[459]. Atunci când Baillet a scris aceste cuvinte, existau precedente potrivite pentru întemeierea filosofiei cuiva pe experienţe avute în vise, ca, de exemplu, cazul lui Augustin, al lui Proclus[460], dar şi al lui Lullus.

b. AL DOILEA VIS: „Îndată îi apăru un nou vis, în care i se păru că aude un zgomot ascuţit şi pătrunzător, pe care îl luă drept tunet. Spaima pe care i-o

[457] *Ibidem*, pp. 81 – 82
[458] *Ibidem,* p. 85
[459] Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, *Livre second*, Collection «Grandeurs», *La Table Ronde*, Paris, 1946, pp. 38 – 39
[460] Kenton Kroker, *op. cit.,* p. 51

cauză zgomotul îl trezi chiar în acel moment; şi având ochii deschişi, el zări o mulţime de scântei de foc răspândite prin odaie. Viziunea aceasta o mai avusese, de altfel, şi în alte rânduri şi nu i se păru ceva extraordinar să se trezească în miez de noapte şi să vadă în ochi scântei (…) Dar în această ultimă ocazie, el a vrut să recurgă la judecăţile luate din filosofie; şi a tras, de aceea, concluzii favorabile pentru mintea lui, după ce a observat, prin deschiderea şi închiderea alternativă a ochilor, calitatea aparițiilor care i se înfăţişau. Frica a început să se disipeze şi a adormit într-un mare calm."[461]

Baillet afirmă că *„spaima* de care fu cuprins în cel de-al doilea vis însemna, după el, *syndereza* sa, adică remuşcările conştiinţei sale cu privire la păcatele pe care putuse să le săvârşească de-a lungul vieţii sale de până acum. *Tunetul* pe care îl auzise era crainicul Spiritului de Adevăr ce coboară asupra-i pentru a pune stăpânire pe el"[462].

Acest al doilea vis are loc după două ore de meditaţie şi constă în pocnituri de tunete, urmate de scântei. Iniţial, Descartes ia acest fapt ca fiind o manifestare obişnuită a lui Dumnezeu care îl atenţionează pentru păcatul mândriei intelectuale, anume acela de a fi omis să-l menţioneze pe Dumnezeu în rugăciunile sale în ziua de 10 noiembrie, dar el îşi petrecuse întreaga zi crezând că a penetrat inima ştiinţei. Baillet ne spune că Descartes a decis mai târziu că tunetele şi luminile erau Spiritul Adevărului ce coborâse asupra lui „pentru a pune stăpânire pe el"[463]. În orice caz, acest mini-vis, care începe prin a-i strecura în suflet frica, se finalizează cu un calm relativ, oglindind, astfel, cele două interpretări abia menţionate: frica de *pedeapsa lui Dumnezeu,* urmată de *coborârea Spiritului Adevărului* asupra sa.

c. AL TREILEA VIS: „Un moment mai târziu, avu cel de al treilea vis, care nu a avut nimic teribil în el ca primele două. În ultimul vis, el găseşte o carte pe o masă, fără să ştie cum a ajuns acolo. O deschide şi când se uită la ea, îşi dă seama că este un *Dicţionar*, lucru care îl bucură, deoarece se gândeşte că i-ar putea fi de folos. În aceeaşi clipă, îi apare în mână o altă carte, care nu este prea nouă, nici nu ştie de unde a venit. El descoperă că aceasta este o culegere de poezii de diferiţi autori, intitulată *Corpus Poëtarum*. El a avut curiozitatea de a vrea să citească câteva lucruri; şi la deschiderea cărţii, ochii îi cad pe versul *Quod vitae sectabor iter?*. În acel moment, un om pe care nu-l cunoştea îi prezintă o bucată de vers ce începe prin *Est et Non* şi o laudă ca fiind o piesă excelentă. Domnul Descartes îi răspunde că această poezie face parte dintre *Idilele* lui Ausonius (310 – 393), care

461 Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Paris, Chez Daniel Horthemels, 1691, p. 82
462 *Ibidem,* p. 85
463 *Ibidem*

se găsesc în marea colecţie de poeme ce se află pe masă. El vrea să-i arate acest lucru acelui om şi începe să răsfoiască cartea, lăudându-se că ştie perfect ordinea poeziilor din carte. În timp ce căuta poezia, omul îl întreabă cine-i adusese cartea şi Domnul Descartes îi răspunde că nu ştie cum i-a parvenit; dar, într-o clipă, înainte de a avea un alt moft, cartea a şi dispărut, fără ca el să ştie cine a adus-o şi cine a luat-o. În clipa aceea, dicţionarul reapare şi el, dar nu atât de complet ca prima dată.

Cu toate acestea, el a revenit la *Poeziile* lui Ausonius, din *Colecţia de poezii* pe care o frunzăreşte, dar nu poate găsi bucata care începe prin *Est et Non*; el îi spune necunoscutului că ştie alta mai frumoasă ca aceea şi că ea începe cu: *Quod vitae sectabor iter? (Ce cale să apuc în viaţă?)*. Persoana îl roagă să i-o arate şi Domnul Descartes începe să o caute. În timp ce o căuta, dă peste diferite portrete gravate în relief *(en taille douce)* şi conchide că această carte era foarte frumoasă, dar că nu era din aceeaşi ediţie pe care o cunoaşte el. În clipa aceea, necunoscutul şi cărţile pier, se şterge şi imaginaţia lui, iar el se trezeşte"[464].

Prin intermediul biografiei lui Descartes, realizată de Baillet, aflăm că cel de al treilea vis a fost interpretat de Descartes de mai multe ori. Tânărul René realizează PRIMA INTERPRETARE – în somn, când a acordat semnificaţii alegorice celor mai multe elemente-cheie pentru a transmite un mesaj: „Ceea ce este unic de remarcat este faptul că, îndoindu-se dacă ceea îi apăruse era vis sau nălucire, nu numai că hotărî, tot în somn, că era un vis, dar îi dădu şi un înţeles, înainte chiar de a se trezi. Socoti astfel că *Dicţionarul* nu înseamnă altceva decât toate ştiinţele la un loc, iar *Culegerea de poezii*, intitulată *Corpus poëtarum*, arăta, într-o manieră mai distinctă, cum se uneau *Filosofia* cu *Înţelepciunea*. Domnul Descartes continuă să-şi interpreteze visul în somn, estimând că bucata de vers despre incertitudinea alegerii modului de viaţă pe care trebuie să-l urmeze şi care începe prin *Quod vitae sectabor iter?* înfăţişa sfatul cel bun al unei fiinţe înţelepte sau chiar Teologia Morală"[465].

Urmează cea de A DOUA INTERPRETARE a visului final – „cu ochii deschişi", în stare de veghe: „Atunci, neştiind dacă visa sau medita, el se deşteptă cât se poate de liniştit şi continuă, cu ochii deschişi, interpretarea visului avut pe aceeaşi idee. Prin poeţii adunaţi în culegere, înţelegea Revelaţia şi Entuziasmul, de care nu deznădăjduia să se vadă cuprins. Prin bucata de vers *Est et Non (Este sau nu este?)*, care reprezintă acel *Da* şi *Nu* al lui Pitagora, înţelegea Adevărul şi Eroarea din cunoştinţele omeneşti şi în ştiinţele profane"[466]. Freud vorbeşte şi el despre visele „pe care le cunoaştem în starea de veghe şi pe care le denumim, pe

[464] *Ibidem,* pp. 82 – 83
[465] *Ibidem*, pp. 83 – 84
[466] *Ibidem,* p. 84

bună dreptate, *visat cu ochii deschişi*"[467], admiţând că „visul poate exista şi fără concursul somnului"[468]. Prin urmare, putem conchide că Descartes anticipează modul de a privi şi interpreta visele în maniera pe care o va utiliza psihanaliza.

Cea de A TREIA INTERPRETARE a viselor este notată de visător în opusculul *Olympica*, la trezire. Deoarece Baillet afirmă că Descartes, „văzând că toate lucrurile căpătau o interpretare potrivită, cuteză să se încredinţeze că Spiritul Adevărului fusese cel ce dorise să-i deschidă, prin visul acesta, comorile tuturor ştiinţelor"[469], putem considera că filosoful francez şi-a interpretat visele pentru a le da semnificaţia pe care el a dorit-o.

În mod natural, prima interpretare a viselor a fost asigurată de Descartes însuşi, iar analiza sa a condus la „conversia" viselor în schimbări dramatice în viaţa sa. Faptul că, în vise, tânărul René este aruncat încolo şi încoace de un vânt puternic pe când se plimba pe stradă, că aude tunete şi vede scântei şi apoi constată că un dicţionar şi o colecţie de poezii, mai întâi apar, apoi dispar, pentru ca să reapară iarăşi, dar modificate, toate l-au determinat să creadă că trebuie să înalţe rugăciuni către Dumnezeu pentru iluminare şi, în acelaşi timp, că trebuie să-şi abandoneze pregătirea sa ca jurist şi să-şi dedice viaţa căutării *adevărului.*

În analiza sa, Descartes porneşte de la nişte imagini pe care le traduce în limbaj filosofic, realizând o teorie filosofică revelată, iniţial, prin imagini, în manieră alegorică. Lullus folosea imaginarul, care era o tehnică medievală practicată de călugări şi prin care ei căutau să asambleze imaginea într-o structură care reprezenta vehiculul pentru *Anima del Mundo.* Visele au fost considerate drept o epifanie, un mesaj de la Dumnezeu. Descartes nu a făcut decât decodificarea, interpretarea. Tânărul René se consideră un fel de profet, căruia Dumnezeu i-a revelat o ştiinţă admirabilă. Deoarece prin intermediul celor trei vise Descartes a dobândit înţelegerea unei ştiinţe admirabile *(mirabilis scientiæ),* el s-a considerat alesul care trebuia să întemeieze ştiinţa modernă şi vedea acest lucru ca pe o misiune divină.

Tânărul Descartes trăia încă în spaţiul gândirii Renaşterii, deoarece arta memoriei a fost cea care l-a ajutat să înţeleagă ideea de *mathesis,* pe baza căreia a descoperit adevărurile ascunse. Revelaţiile filosofice (cele din vis, precum şi interpretările lor) s-au făcut în manieră alegorică, visul însuşi fiind o alegorie, o tehnică specifică artei memoriei din Renaştere şi, din acest motiv, tânărul René era, încă, un om al Renaşterii, fascinat de imaginar, de semnificaţia viselor, în care vedea vehiculele spre Adevăr, deoarece visele erau considerate autentice porţi prin care

[467] Sigmund Freud, *Psihanaliza visului,* traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995, p. 87
[468] *Ibidem,* p. 98
[469] Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Paris, Chez Daniel Horthemels, 1691, p. 84

spiritul uman comunica cu spiritul universal. Filosofia fondată pe mnemotehnică viza doar un efort de traducere al unei imagini în cuvinte. Arta lui Descartes consta în a găsi sensurile filosofice din spatele imaginilor.

Capitolul 5

Interpretarea psihanalitică a viselor lui Descartes

Analiza freudiană a *viselor de sus*

Cele trei vise ale lui Descartes au suscitat interesul a numeroşi comentatori ai vieţii şi operei filosofului francez, majoritatea dintre ei aparţinând secolului al XX-lea. Sigmund Freud a abordat acest subiect din perspectiva psihanalizei şi a cercetat mesajul transmis de tânărul René prin intermediul imaginilor alegorice. Devenit specialist reputat în interpretarea viselor, deoarece publicase o carte monumentală pe această temă, apoi şi alte câteva lucrări pe marginea aceluiaşi subiect, Freud acceptă solicitarea istoricului francez Maxime Leroy (1873 – 1957), care, în 1929, în timp ce scria lucrarea *Descartes – filosoful cu mască*, îl roagă să interpreteze, în manieră proprie, visele filosofului francez. După ce s-a aplecat asupra textului lui Baillet care descrie cele trei vise, Freud îi răspunde lui Leroy printr-o scurtă scrisoare. Psihanalistul vienez afirmă că, la început, o asemenea sarcină i-a produs „un sentiment… de angoasă”[470], deoarece şi-a dat seama că nu-l putea ruga pe Descartes, care trecuse deja în lumea umbrelor de aproape trei secole, să facă asociaţii libere pe tema viselor sale. Pe măsură ce şi-a dat osteneala să interpreteze visele, psihanalistul vienez a constatat că sarcina s-a dovedit „mai uşoară decât mă aşteptam”.[471]

După o analiză riguroasă, el afirmă că visele lui Descartes sunt *vise de sus*[472], o aserţiune identică cu aceea a lui Baillet, care ne spune că ele au putut veni numai *„de sus, din înalt”*.[473] Dar, în timp ce Baillet afirmă că visele lui Descartes au fost trimise *din Ceruri*, Freud spune că *visele de sus* sunt „formaţiuni de idei care ar

[470] Sigmund Freud, *Scrisoare către Maxime Leroy despre un vis al lui Descartes*, în *Opere 15. Vis şi telepatie*, Editura Trei, Bucureşti, 2007, p. 240
[471] *Ibidem*
[472] *Ibidem*
[473] Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Paris, Chez Daniel Horthemels, 1691, p. 81

fi putut fi create la fel de bine în timpul stării de veghe, ca şi în timpul stării de somn şi care, în anumite părţi doar, şi-au tras substanţa din nişte stări sufleteşti destul de profunde. De asemenea, aceste vise prezintă, cel mai adesea, un conţinut cu formă abstractă, poetică şi simbolică"[474]. Putem considera, aşadar, că *visele de sus* ale lui Descartes sunt de la un nivel profund al psihicului, pe care însă imediat, la trezire, filosoful a putut să-l decodifice. „Noi nu putem înţelege visul", continuă Freud în scrisoarea sa către Leroy, „dar visătorul – sau pacientul – ştie să-l traducă imediat şi fără greutate, conţinutul visului fiind foarte apropiat de gândirea lui conştientă. Mai rămân atunci câteva porţiuni de vis despre care visătorul nu ştie ce să spună: sunt tocmai porţiunile care aparţin inconştientului şi care, în multe privinţe, sunt cele mai interesante"[475].

Este semnificativ faptul că Freud începe, în aceiaşi termeni ca şi Baillet, prin a proclama visele lui Descartes ca fiind, în mod esenţial, conştiente: visele filosofului conştiinţei, cu alte cuvinte, se potrivesc cu gândirea sa trează. *„De sus"* nu înseamnă, la Freud, „din Ceruri", deoarece acest termen are sens mistic, care nu are nimic în comun cu concepţia psihanalitică în care *„de sus"* semnifică, mai degrabă, lumea trează, conştientă, din afară. Modelul topografic asupra psihicului, elaborat de Freud, recapitulează această înţelegere a ceea ce înseamnă *„de sus"* şi *„de jos"*. Psihanalistul vienez foloseşte aceeaşi terminologie ca şi Baillet, dar Freud foloseşte aceeaşi frază cu sens inversat: un vis de sus vine, în psihanaliză, din conştient. Dacă *„jos"* este modelat pe infernul anticilor, aşa cum sunt *Regiunile Infernului* în termenii poetului Virgil, atunci acesta este şi un loc al profundului. Citind visele lui Descartes, Freud încearcă şi reuşeşte o inversiune a hărţii valorilor: cerul este de puţin interes, dar iadul dă naştere la înţelesuri şi semnificaţii.[476]

Pentru Freud, toate visele trebuie să aibă un element de inconştient şi, ca urmare, vor fi părţi, ne reaminteşte el, chiar într-un *„vis de sus"*, care vor rămâne neexplicate şi aceste părţi sunt *„de jos"*, din inconştient. Nu este o surpriză că anumite „părţi" din visele lui Descartes, aşa cum sunt *pepenele* şi *portretele de pe placa de cupru,* să fie considerate de Freud ca inexplicabile, deoarece provin din inconştient.[477]

În ultimele paragrafe ale scrisorii sale, Freud face o remarcă importantă, consonantă cu interpretarea sa asupra viselor lui Descartes: *pepenele* ar însemna, cu siguranţă, nu un simbol pentru „şarmul solitudinii", ci, „în corelaţie cu starea lui de păcat, această asociere ar putea fi o reprezentare sexuală, care a ocupat ima-

474 Sigmund Freud, *op. cit*., p. 240
475 *Ibidem*
476 Françoise Meltzer, *Hot Property: The Stakes and Claims of Literary Originality,* The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 30
477 Sigmund Freud, *op. cit*., p. 242

ginaţia tânărului solitar"[478]. Această afirmaţie concentrează multe alte elemente ale teoriei freudiene, conform căreia impulsurile sexuale sunt, cel mai adesea, prezente în vise, ele fiind refulări ale dorinţelor pe care visătorul le ascunde în starea de veghe. Întrucât Freud considera că visele anxioase pot fi considerate un semn al impulsurilor sexuale, iar obiectele rotunde ce apar în vise reprezintă organul feminin din imaginaţia visătorului, putem, cu uşurinţă, adera la afirmaţia freudiană deoarece, în primul său vis, Descartes aştepta un pepene galben, a perceput o durere fizică în corp, iar la trezire a simţit o stare de panică.

Deşi era creditat de toţi specialiştii ca fiind cel mai bun psihanalist în interpretarea viselor, Freud a scris doar o pagină şi jumătate despre cele mai faimoase vise din filosofie. Françoise Meltzer (1947 –) crede că este destul de suspect acest fapt, deşi corelează lipsa de interes a medicului cu proclamatul său dezgust pentru filosofie, în general, cu programul său foarte încărcat sau cu faptul că nu putea discuta cu pacientul pentru a obţine date ajutătoare.[479] Remarca lui Meltzer cu privire la faptul că Freud manifesta dezgust pentru filosofie este, evident, exagerată, contând, de altfel, prea puţin dacă psihanalistul vienez a scris o pagină sau mai multe, importantă fiind ideea pe care acesta a reuşit să o transmită destul de clar.

Alte abordări psihanalitice ale celor trei vise olimpiene

În absenţa visătorului, psihanaliza celor trei vise ce au avut loc în noaptea de 10/11 noiembrie 1619 se dovedeşte, aşa cum afirma şi Freud, destul de dificilă. Vom apela însă şi la alţi numeroşi comentatori ai vieţii şi operei carteziene, dar şi la grila analizei psihanalitice pentru a găsi înţelesurile ascunse ale celor trei vise.

a. Psihanaliza primului vis

John R. Cole oferă o interpretare ingenioasă a viselor olimpiene. El argumentează că acestea exprimă, sub o formă mascată, conflictele nerezolvate din viaţa lui Descartes: faptul că dorea să renunţe la cariera de jurist pentru care se pregătise şi pe care i-o dorea tatăl său, dar şi ruşinea că încă nu reuşise să se ridice la înaltele aşteptări ale prietenului şi mentorului său, Isaac Beeckman. Probabil că Descartes hotărăşte cu această ocazie să îşi înfrunte tatăl şi să-şi dedice tot restul vieţii unei căutări neobosite a *adevărului,* deoarece visele lui redau alegerea sa de a nu urma profesiunea familiei, aceea de jurist, de specialist în Drept *(le droit).* În acest context, John R. Cole arată că în primul vis se repetă de multe ori cuvântul „drept", ceea ce poate semnifica faptul că tânărul indecis nu era capabil să meargă

[478] *Ibidem*
[479] Françoise Meltzer, *op. cit.,* p. 31

drept *(droit)* prin furtuna care îl cuprinsese. Descartes hotărăşte ferm să nu se supună dorinţei tatălui său şi această hotărâre este pusă în scenă în visul înregistrat în ajunul Sărbătorii Sfântului Martin, la Neuburg, în noaptea ce a urmat zilei de 10 noiembrie 1619, poate corelat cu reamintirea faptului că, la aceeaşi dată, dar cu trei ani mai înainte, în 1616, el îşi obţinuse licenţa pentru a practica Dreptul, la Universitatea din Poitiers. John R. Cole leagă revoluţia intelectuală a lui Descartes de o decizie vocaţională care i-a schimbat viaţa: respingerea unei vieţi dedicate legii în favoarea uneia devotate „căutării *adevărului*"[480]. La începutul primului vis, Descartes este înspăimântat de apariţia unor fantome, năluciri, care „i se prezintă". Se pare că la Touraine, în ajunul sărbătorii catolice a Sfântului Martin, aveau loc procesiunile de noapte în memoria celor morţi. În Bavaria, unde se afla tânărul René, trebuie să fi avut loc, de asemenea, astfel de procesiuni în care oamenii purtau lampioane şi, în întunericul nopţii[481], deveneau fiinţe ireale, năluci, fantasme. Geneviève Rodis-Lewis (1918 – 2004), fondatoarea *Centre d'études cartésiennes,* în 1981, notează faptul că este posibil ca, în seara premergătoare viselor, tânărul Descartes să fi fost profund impresionat de procesiunile religioase pe care ori le-a văzut pe fereastră, ori poate a şi participat la ele. Cu această ocazie, i-a revenit, cu siguranţă, în memorie amintirea mamei sale, care murise la scurtă vreme de la naşterea sa. De altfel, psihanaliştii care au comentat aceste vise cred că acele tulburări de mers ce-i apar lui Descartes în primul vis şi care îl obligă să se aplece pe partea stângă semnifică suferinţa nesfârşită pe care o are în acea seară fiul gândindu-se la mama sa.[482]

Pe de altă parte, pentru că visele sunt „rămăşiţele zilei precedente", iar Descartes lucrase intens în ziua de 10 noiembrie pentru a găsi o soluţie matematică la toate întrebările sale şi ale omenirii, putem considera că acele năluciri reprezintă, probabil, fantomele trecutului, ce pot fi matematicienii antici, poate pitagoricieni, a căror ştiinţă îşi dorea să o pătrundă.

Pe când toţi ceilalţi umblau drepţi, el singur umbla aplecat spre stânga; era diferit de toţi ceilalţi, deoarece el era omul ales să realizeze singur reforma ştiinţelor, a cunoaşterii. Ştia că va înfrunta o mulţime de dificultăţi pe drumul său şi era speriat de acest lucru. Spre deosebire de toţi cei din jurul său, el era aplecat spre stânga, spre păgâni, poate spre Pitagora şi Platon. Vântul năvalnic, „ce îl luă

---

480 John R. Cole, *The Olympian Dreams and Youthful Rebellion of René Descartes*, University of Illinois Press, Champaign, 1992

481 Sfântul Martin de Tours a fost principalul apostol al Galilor, sărbătorit pe 11 noiembrie. De asemenea, protestanţii germani consideră şi ei că ziua de 11 noiembrie este o zi specială, deoarece, la această dată, reformatorul protestant Martin Luther (1483 – 1546) a fost creştinat, făcând din aceasta ziua sa de naştere. Este sărbătorită în fiecare an cu pâinici şi printr-o procesiune de lampioane.

482 Geneviève Rodis-Lewis, *Descartes: His Life and Thought*, Cornell University Press, 1998, p. 38

pe sus într-un turbion", era – poate – gândirea matematică din vremea sa, ce se îndrepta spre realizarea Revoluţiei ştiinţifice şi de care se simţea şi el cuprins, mai ales după ce fusese în contact cu Faulhaber.

Deşi nici Descartes, în *Olympica*, şi nici Baillet, în *La vie de Monsieur Des-Cartes,* nu dau vreo importanţă acestui element, totuşi, semnificaţia cifrei „3" este importantă în economia primului vis: ea este purtătoarea unui conţinut magico-religios, fiind corelată cu ritul tragerii la sorţi; se credea că atunci când cineva nu ştie pe ce drum să apuce sau încotro să se îndrepte, respectiva persoană trebuie să facă trei răsuciri pe loc, apoi să se îndrepte spre direcţia în care se află cu faţa. Aceste trei răsuciri simbolizau nu numai ideea desăvârşirii, ci şi o participare la lumea invizibilă, supra-conştientă, care decide un eveniment anume, într-un mod străin logicii omeneşti pure.[483] În ceea ce priveşte cifra „4", este posibil ca Descartes să fi inserat, în mod alegoric, semnificaţia tetradei pitagoreice ce reprezenta cheia unui simbolism numeric care a putut să creeze un cadru de ordonare a lumii.[484]

Tânărul René „vede" în vis „un colegiu", poate vechiul său colegiu, şi încearcă să ajungă la biserică pentru a se ruga. Colegiul deschis şi biserica din vis semnifică faptul că subconştientul lui Descartes ar fi vrut să apeleze la învăţătura primită în şcoala sa iezuită pentru a găsi răspunsuri la frământările sale. Dar se dovedeşte nehotărât, întrucât nu ştia încă ce să aleagă: învăţăturile primite în şcoală sau datele ştiinţifice contemporane lui? Alţi comentatori văd în biserica din vis „Templul Cunoaşterii" al rozicrucienilor, subliniind, de altfel, rolul acestei Frăţii asupra imageriei celor trei vise.

În urma viselor, Descartes a avut intuiţia marii reforme a ştiinţei moderne. Inspiraţia o va considera venită de sus, de la Dumnezeu, din Olimpul cunoaşterii supremei creaţii. În vis, el se îndrepta spre un Templu, dar a sesizat că este împins cu forţa în acea direcţie unde dorea oricum să ajungă de bună voie. Acest lucru îl derutează şi, astfel, el nu mai doreşte să ajungă la Templul din vis. Atunci când îşi interpretează visul, Descartes notează în latină *a malo spiritu ad Templum propellebar (un spirit rău spre Templu îl împingea)*. Templul putea reprezenta societatea rozicruciană şi proiectul ei de a renova ştiinţele. Descartes refuză să meargă în Templu şi alege, cu toate riscurile ce decurg de aici, calea singularităţii. Această idee o lansează şi Jacques Maritain, care consideră că Templul cunoaşterii *(Temple du Savoir)* din visul lui Descartes ar putea reprezenta Ştiinţa Rozicruciană pe care

[483] Jean Chevalier, Alan Gheerbrandt, *Dicţionarul de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p. 368
[484] *Ibidem*, p. 29

el a refuzat-o în favoarea unei cercetări libere, care să fie asemenea Creației dintâi, a lui Dumnezeu.[485]

Filosofia modernă începe cu un vis sau, mai bine zis, cu cele trei vise ale lui Descartes. Cea mai subiectivă stare cu putință este aceea de visare, când omul poate să-şi reprezinte o lume care să-i aparțină în integralitate. Epuizat de contextele lumii exterioare, visătorul se retrage, la un moment dat, într-o lume a sa, interioară. Aici se încarcă energetic, se conectează la ordinea divină, se apropie de zeul interior. Această *retragere în sine* îl apropie de Creator. În actul creației, lucrurile stau totalmente diferit de domeniul construcției propriu-zise. Dacă, pentru a clădi o catedrală, este nevoie de maiştri zidari, calfe şi simpli lucrători, pentru a crea în planul spiritului este nevoie de retragere în sine, întrucât proiectul nu poate aparține decât unui singur arhitect. Dumnezeu a creat lumea singur; la fel, orice creator autentic trebuie să repete experiența originară a creației şi să se izoleze în vis, în laboratorul de alchimie, în pădure sau oriunde aiurea. Nu contează atât de mult spațiul izolării, cât realizarea acelei stări de grație, în care izolarea să fie cât mai mare cu putință pentru a putea realiza apropierea de Dumnezeu.

Aflăm apoi că, în visul său, Descartes a trecut în drumul său „pe lângă un om pe care îl cunoştea şi nu-l salutase". Acesta era, poate, un profesor din şcoală față de care acum îi era ruşine, căci, în gândurile sale, tânărul René se împotrivea dogmelor scolastice. Unii comentatori ai viselor carteziene consideră că acea persoană era însuşi Isaac Beeckman, deoarece se împlinise exact un an de când cei doi se întâlniseră. Descartes putea simți în vis o vagă remuşcare din cauza faptului că în ziua ce a precedat visele, în 10 noiembrie, el nu încercase să ia legătura cu cel care îi fusese, pentru scurtă vreme, prieten foarte apropiat. Beeckman este exemplul clasic de proiecție psihologică, el acționând ca figura tatălui pentru Descartes, în perioada 1618 – 1619. Din păcate însă, Isaac îl dezamăgise, deoarece, căsătorindu-se, îl uitase, după cum constatăm din absența scrisorilor între cei doi după luna mai 1619.[486] Alți autori afirmă că persoana din vis era chiar tatăl său, pe care îl decepționase pentru că nu urmase cariera pentru care acesta îl susținuse în şcoală, aceea de jurist.

În visul său, Descartes este „împins cu violență de *vânt*, care sufla *contra* Bisericii". Era oare acest *vânt,* de fapt, Revoluția Ştiințifică şi devenise oare Descartes un adept al ei, luptând împotriva credinței oarbe, tot astfel cum proceda şi Galileo în Italia?

Apoi, tânărul René îşi imaginează că *domnul N.* i-ar da „un pepene adus dintr-o țară străină". Această imagine alegorică nu este interpretată de Descartes

[485] Jacques Maritain, *Le songe de Descartes,* Ėditions R. – A. Corrêa, Paris, 1932, pp. 10 – 12
[486] Geneviève Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 38

şi, cu atât mai puţin, de Baillet. S-a scris însă mult despre acest *pepene,* care exista poate doar în dorinţa celui ce visase. Baillet ne spune că pepenele reprezenta „farmecul solitudinii, dar prezentat prin rugăminţile stăruitoare pur umane". Freud vede însă o conotaţie sexuală în el, care este preluată de toţi psihanaliştii, mai ales că Descartes, după ce îşi revine din coşmar, regretă păcatele grave şi se încurajează cu ideea că a dus o viaţă ireproşabilă în ochii oamenilor.

Geneviève Rodis-Lewis vede în acest *pepene* ideea supremului păcat originar, cel al dorinţei de a rivaliza cu Dumnezeu, idee ce se cuibărise, poate, în inconştientul lui Descartes odată cu descoperirea acelei ştiinţe admirabile şi întărită de un eveniment la care participase nu cu mult timp în urmă: încoronarea de la Frankfurt, când însemnele care i s-au acordat împăratului fuseseră coroana, dar şi ceea ce se numeşte „globul sau mărul" care, în ochii mulţimii, trebuia să facă trimitere la „fructul oprit", interzis altor muritori. Imaginea împăratului copia pe cea a lui Dumnezeul Tatăl, înfăţişat în statuile catolice cu globul în mâinile sale, cuprinzând, astfel, întreaga lume.[487]

O discuţie recentă asupra visului lui Descartes este realizată de Alan Gabbey şi Robert E. Hall, care propun ca interpretare a pepenelui ideea că el „reprezintă o lume completă de cunoaştere, o ştiinţă integrată a întregului, o întreagă ştiinţă a cosmosului, o enciclopedie sferică"[488]. Într-adevăr, putem avansa ideea că pepenele ar fi putut reprezenta întreaga ştiinţă a astronomiei, văzută atunci ca apanajul celor aleşi şi pe care aspira să şi-o însuşească şi tânărul şi ambiţiosul matematician. Noile cunoştinţe astronomice erau însă dobândite în alte ţări şi nu în Franţa sa natală. Germanul Kepler descoperise, pe 15 mai 1618, a treia lege a mişcării planetelor (legile armonice), iar florentinul Galileo tocmai susţinuse teoria copernicană, conform căreia Soarele, şi nu Pământul, se află în centrul universului.

În orice caz, *pepenele din ţara străină* ce apare în primul vis este o apariţie mult discutată. Ben-Ami Scharfstein susţine o posibilă conexiune între pepene şi pasiunea lui Descartes pentru anatomie şi disecţii[489]. Françoise Meltzer consideră că pepenele ar fi un ochi, gândindu-se că Descartes era preocupat, în acea vreme, de studierea opticii şi a mecanismului de formare a imaginii la nivelul ochiului[490], iar pe de altă parte, afirmă că pepenele (care era un fruct exotic pentru Franţa secolului al XVII-lea) ar putea sugera şi fructul interzis al cunoaşterii, fruct care, aşa

[487] *Ibidem*, p. 39
[488] Alan Gabbey, Robert E. Hall, *The Melon and the Dictionary: Reflections on Descartes's Dreams*, „Journal of the History of Ideas", 1998, vol. 59, no. 4, p. 661
[489] Ben-Ami Scharfstein, *Descartes' dreams*, Philosophical Forum, I, 1969, 3:306-307
[490] Françoise Meltzer, *op. cit.,* p. 17

cum se poate deduce din evenimentele ce au precedat cele trei vise, a fost cules cu aroganţă în timpul reveriei exaltate din ziua precedentă. Primul vis arată teama legată de existenţa unui păcat contra ordinii divine, păcat văzut ca rezultat al descoperirii ştiinţifice abia realizate, acea ştiinţă minunată, ce se împotrivea dogmelor religioase. Este posibil ca prin acest pepene Descartes să fi înţeles necesitatea *separării şi divizării* ca temelie a unităţii[491], preluând această idee de la Llull, de care era fascinat, şi fiind sensibilizat de ajunul Sărbătoririi Sfântului Martin, considerat protectorul soldaţilor şi al săracilor, dar şi, în vremea lui Descartes, patronul protector al Regatului Franţei.

În interpretarea enigmaticului *pepene galben*, John R. Cole aduce în atenţia noastră o altă ipoteză. El citează un text francez care ar fi putut fi cunoscut de Descartes şi care stabileşte o paralelă între dificultatea de a selecta un pepene bun şi cea de a alege un prieten bun, cu atât mai mult cu cât Descartes l-a întâlnit pe cel mai important mentor intelectual al său, olandezul Isaac Beeckman, exact cu un an înainte de apariţia viselor sale.[492] Dacă ţinem cont de iubirea adâncă ce exista din partea lui Descartes pentru Isaac Beeckman, pe care îl creditează cu figura tatălui, putem crede că tânărul René citise o carte de versuri scrisă de un autor din secolul al XVI-lea, Claude Mermet (1550 – 1601), intitulată *Le temps passé,* publicată la Paris, în 1585, în care se află următoarea poezie:

„Les amis de l'heure présente
Ont le naturel du melon;
Il en faut essayer cinquante,
Avant qu'en rencontrer un bon".[493]
(„Amicii din ziua de azi
Au un lucru în comun cu pepenele.
Trebuie să încerci cincizeci
Înainte de a obţine unul bun".)

Probabil că, la împlinirea a exact un an de la înfiripareа prieteniei lor, care acum părea destrămată, Descartes încerca un neplăcut regret că prietenul i-a înşelat aşteptările.

După episodul cu pepenele, Descartes apare din nou aplecat spre stânga şi nu spre dreapta, spre credinţă. El este aplecat, în timp ce ceilalţi stau drepţi. El era instabil pe acelaşi teren pe care ceilalţi aveau stabilitate. În studiul *Un caz de*

---

491 *Ibidem,* p. 18
492 David B. Malament (editor), *Reading Natural Philosophy: Essays in the History and Philosophy of Science and Mathematics,* Carus Publishing Company, 2002, p. 114s
493 John R. Cole, *op. cit.,* p. 143

nevroză demoniacă în secolul al XVII-lea[494]*,* Sigmund Freud explică procesul scindării unei reprezentări cu un conţinut contradictoriu – ambivalent în două părţi puternic contrastante. În cazul filosofului René Descartes, este posibil ca ambivalenţa sa să nu fie determinată de raportul cu tatăl biologic, cât, mai ales, cu tatăl spiritual, ce putea fi Ordinul Catolic al Iezuiţilor, deoarece tânărul René avea grave probleme de credinţă, la fel ca, de altfel, majoritatea contemporanilor săi. Poate că „durerea efectivă" pe care o resimţea în corp la trezire semnifică faptul că în el se dădea o luptă ascunsă pentru alegerea căii de urmat în viaţă: *cu* sau *împotriva* Bisericii. Tot la trezire, Descartes a considerat că durerea din corpul său se datora unui Geniu Rău, care ar fi încercat să-l seducă. Tânărul René era omul baroc, ce purta o mască. El spune că vântul năvalnic ce-l împiedica să meargă pe drum era Geniul Rău, dar, de fapt, el era cel care îl urmase, căci era aplecat spre stânga, era diferit de ceilalţi. Nu numai că Geniul Rău încercase să-l seducă, dar chiar reuşise, deoarece, atunci când Descartes îşi interpretează visul, el se înspăimântă, poate pentru că există şi anumite semnificaţii ascunse, pe care el nu le scrie în jurnalul său de teamă să nu fie citite şi de altcineva. Apelează la rugăciuni ca să se apere de mânia lui Dumnezeu sau, poate, de cea a oamenilor, deoarece gândurile sale din vise ar fi putut atrage asupra lui o pedeapsă nemiloasă, aşa cum se întâmplase în cazul lui Bruno. Alege deocamdată să se apropie de Biserică şi „înalţă o rugăciune către Dumnezeu pentru a înlătura efectul rău al visului şi pentru a fi protejat de toate relele care l-ar putea ameninţa ca o pedeapsă pentru gândirea lui". Este evident că Descartes se considera în sinea sa un pitagorician, dar ştia că acest fapt era considerat un păcat în ochii Bisericii. Aflăm din afirmaţiile lui Baillet că tânărul Descartes ducea o viaţă ireproşabilă *în ochii oamenilor*. De fapt, el purta acea mască pe care şi-o propusese atunci când urcase „pe marea scenă a lumii". Dar în ochii lui Dumnezeu, el nu se putea ascunde, iar acest aspect îl înspăimânta. Atunci, începe să se gândească, să pună în balanţă, ce este bine şi ce este rău în lume şi mai ales meditează asupra drumului pe care trebuie să-l urmeze în viaţă.

b. Psihanaliza celui de al doilea vis

Cel de al doilea vis pune în scenă un scenariu de mică întindere, ce pare desprins din operele lui Shakespeare. Fiind în vis, Descartes aude un tunet puternic. Tunetul reprezintă, după tradiţia biblică, glasul lui Dumnezeu, manifestarea puterii divine. Prin apariţia tunetului, visul acesta vesteşte o teofanie. În tradiţia grecească, tunetul ajunsese în mâinile lui Zeus după ce acesta şi-a mutilat şi detronat tatăl, pe Cronos cel viclean, eliberându-şi, totodată, fraţii. Cu ajutorul tune-

[494] Sigmund Freud, *Opere esenţiale,* vol. 7 – *Nevroză, psihoză, perversiune*, Editura Trei, Bucureşti, p. 346

tului, Zeus deţine puterea supremă. Pe de altă parte, zeul celtic al tunetului este omologul lui Jupiter la romani. La celţi şi gali, semnifica o dereglare a ordinii cosmice, manifestată prin furia elementelor.[495] Prin urmare, Descartes anunţă, prin simbolistica celui de al doilea vis, că va trebui să producă o dereglare a tot ceea ce se cunoştea până atunci ca să poată realiza reforma ştiinţelor. În urma acestui vis, aşa cum aflăm din *Discours*, tânărul René devine conştient că, pentru a putea construi o nouă ştiinţă, trebuie să dărâme toată cunoaşterea de până la el, tot astfel cum se dărâmă o casă veche.

Scânteile de foc ce-i apar în camera în care dormea sunt considerate de Descartes cea mai bună imagine a lui Dumnezeu. Astfel, filosoful primeşte acordul divin în demersul său viitor. Dar, totodată, focul poate fi văzut şi ca un simbol al purificării, al reînnoirii.[496] Purificarea prin foc se realizează până la forma sa cea mai spiritualizată, prin lumină şi adevăr. Aceasta este calea pe care hotărăşte Descartes să meargă, deoarece o consideră a fi cea mai bună. El va purifica şi va reforma toată cunoaşterea de până la el. Va realiza, mai întâi, dereglarea, ca apoi să apară purificarea şi regenerarea. Acest vis este, cu adevărat, un *„vis de sus",* atât în sensul afirmat de Descartes şi Baillet, care îl consideră ca fiind trimis de Divinitate, dar şi în cel pe care îl dă Freud acestei sintagme, ca vis realizat de conştient. Baillet ne spune că Domnul Descartes mai văzuse şi în alte rânduri aceste scântei şi de aceea nu se înspăimântă, dar le interpretează din punct de vedere filosofic. Scânteile sunt văzute în legătură cu adevărul. Văzând scântei în cameră, spune Baillet, nu era ceva nou pentru Descartes. „Dar de această dată el dorea argumente filosofice", poate pentru că acum devenise un adevărat om de ştiinţă, un matematico-fizician.

De fapt, prin imaginile acestui al doilea vis, tânărul René transpune în simboluri alegorice viitoarele sale sarcini: demolarea din temelie a ştiinţelor şi reconstruirea lor pe baze noi. El se trezeşte din acest vis şi îl înţelege ca pe un mesaj divin, aşa că se culcă din nou, într-un mare calm, deoarece ştie că ceea ce va întreprinde în viitor are confirmarea din partea Divinităţii. Descartes a crezut că aceste vise sunt prevestitoare pentru destinul său, dar în sensul în care el îşi dorea să fie, iar acest mod de a gândi rolul viselor a fost preluat şi de Freud, care nota: „visele ne arată viitorul, nu aşa cum se va realiza, ci aşa cum dorim să-l vedem realizat"[497]. Iată, aşadar, cum poate fi considerat Descartes un precursor al psihanalizei freudiene.

---

[495] Jean Chevalier, Alan Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 389 – 391
[496] *Ibidem*, p. 66
[497] Sigmund Freud, *Psihanaliza visului*, traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995, p. 106

c. Psihanaliza celui de al treilea vis

Cel de-al treilea vis este cel mai faimos şi cel mai frecvent citat. Pentru a înţelege acest vis, Richard Kennington ne propune să urmăm conţinutul lui prin intermediul a trei faze: visul propriu-zis, interpretarea din somn şi interpretarea de la trezire. În plus, el consideră că cel de al treilea vis se concentrează, în principal, pe trei lucruri: Dicţionarul, fragmentul de vers *Quod vitae sectabor iter?* şi fragmentul de vers *Est et Non*.[498] Descartes găseşte, mai întâi, un dicţionar, peste a cărui apariţie trece cu uşurinţă, pentru a insista asupra unei colecţii de poezii. El însuşi oferă această analiză: dicţionarul reprezintă „toate ştiinţele adunate la un loc"; era, prin urmare, ceea ce astăzi numim o enciclopedie. Ne amintim desigur că, în *Fama Fraternitatis,* autorii rozicrucieni vorbeau despre acel „mare dicţionar", care cuprindea toate cunoştinţele din Antichitate şi până în secolul al XVII-lea. Dicţionarul dispare în mod misterios, apoi reapare, dar „nu este complet aşa cum a fost prima dată". În inconştientul său, Descartes îşi dorea să intre în posesia acelei enciclopedii rozicruciene despre care vorbea *Fama Fraternitatis*, dar cartea secretă nu se revela decât unui număr extrem de mic de persoane, unor iniţiaţi. Dicţionarul reapărut reprezenta acea carte a cunoaşterii, pierdută în Antichitatea târzie şi regăsită din nou în Renaştere, dar alterată prin traduceri multiple şi prin cenzuri numeroase.

Apare apoi în vis şi o carte de poezii, pe care visătorul o interpretează ca fiind „Filosofia şi Înţelepciunea unite împreună". Semnificativ este faptul că ea conţine două poeme de Ausonius (310 – 395): primul este *Est et Non* (*Da şi Nu* al lui Pitagora, „Adevărul şi Eroarea în cunoaşterea umană şi ştiinţele seculare"). Acum tunetele, ca Spirit al Adevărului, anunţă „comorile tuturor ştiinţelor", astfel că apare o întoarcere la genul de aroganţă intelectuală, pe care tunetul părea iniţial să o pedepsească aspru. Cel de al doilea vers al lui Ausonius este *Quod vitae sectabor iter? (Ce cale trebuie să urmez în viaţă?)* şi reprezintă ecoul întrebării nerostite din primul vis: trebuie oare Descartes să-şi continue viaţa sa de plăceri lipsite de griji, nepăsător, sau trebuie să se dedice lui Dumnezeu şi cultivării spiritului? Care cale trebuie să urmeze şi cum să păşească pe ea? În timp ce primul poem ridică întrebarea asupra ştiinţei şi a existenţei, cel de al doilea poem ridică problema *cogito-ului,* răspunsul putând, eventual, fi: întotdeauna, îl voi alege, în mod necesar, pe Dumnezeu.

Este interesant de analizat caracterul poetului ce apare aproape obsesiv în acest vis: Ausonius. Acesta era un poet latin din secolul al IV-lea şi guvernatorul Galiei, care s-a convertit la creştinism de dragul avantajelor. Oare Descartes îşi

[498] Richard Kennington, *On Modern Origins: Essays in Early Modern Philosophy*, edited by Pamela Kraus and Frank Hunt, Lexington Books, 2004, Lanham, p. 87

dorea în inconştientul său să fie precum Ausonius, adică să se supună puterii şi regulilor foarte severe ale Bisericii, cu alte cuvinte să aleagă calea care aderă la viziunea Bisericii, pentru a putea căuta *adevărul*? Françoise Meltzer consideră că primul vis este citit, în general, ca fiind despre relaţia lui Descartes cu trecutul; al doilea anunţă prezenţa spontană a lui Dumnezeu, iar al treilea poate fi interpretat ca o contemplare a viitorului curs al vieţii lui Descartes. Dar, în opinia lui Meltzer, ultimul vis pare să vorbească despre ceva mai mult decât despre viitor.[499] Ultimul vis prefigurează ceea ce noi numim dezaprobarea pe care Descartes o pune în mişcare după ce învaţă ce i s-a întâmplat lui Galileo, în 1616. Meltzer spune că al treilea vis este unul în care Descartes alege ce cale trebuie să urmeze în viaţă: este calea deja marcată de Ausonius.[500] Descartes cel pe jumătate adormit va interpreta poemul *Quod vitae* pentru a marca sfatul unei persoane înţelepte sau chiar al Teologiei Morale. Şi totuşi, Ausonius este cel care a întrerupt calea pe care Descartes o va lua paisprezece ani mai târziu, când scoate din circulaţie *Le monde*, lucrarea sa despre cosmologie, deoarece, între timp, aflase despre soarta lui Galileo. Ca şi astronomul florentin, Descartes intenţionase să adere la viziunea copernicană a Universului. Dar, în 1633, spre sfârşitul acelui an, Descartes îi scrie lui Mersenne că *Le monde* nu îi va mai fi trimisă: „Intenţionam să-ţi trimit lucrarea mea *Lumea*… dar am văzut la Leiden şi Amsterdam când am întrebat de sistemul cosmic al lui Galileo, despre care auzisem că a fost tipărit anul trecut în Italia, că fiecare copie a fost arsă în acelaşi timp la Roma şi că Galileo a fost condamnat la o anumită pedeapsă"[501]. Este, atunci, *vântul rău*, care îl aruncă pe Descartes împotriva uşii bisericii – unde el voia, oricum, să ajungă – nimeni altul decât Descartes însuşi a cărui minte raţională este în dezacord cu credinţa sa?[502] Trebuie reamintit că prima lege morală descrisă în *Discours* este obedienţa, supunerea: „să mă supun legilor şi rânduielilor patriei şi să-mi păstrez cu fermitate acea religie pe care o socoteam cea mai bună şi în care, printr-o binefacere a lui Dumnezeu, fusesem crescut din fragedă copilărie"[503]. Totuşi, prezenţa poetului galo-roman în textul viselor nu este lipsită de semnificaţii; Ausonius a ales, de asemenea, să se supună legilor şi obiceiurilor ţării sale. Semnificativ este şi modul prin care cel de al treilea vis încearcă să rezolve problema legată de calea ce trebuie aleasă în lumina viziunilor periculoase ale lui Descartes, deoarece Baillet încearcă să aplaneze orice fel

499 Françoise Meltzer, *op. cit*., p. 22
500 *Ibidem,* p. 24
501 Descartes, *Oeuvres complètes. Lettres à Mersenne, Novembre 1633,* édition présentée par A. Bridoux, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1953, p. 947
502 Françoise Meltzer, *op. cit*., p. 24
503 René Descartes, *Expunere despre metodă,* traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 32

de suspiciune a cenzorului, afirmând că fragmentul de vers care începe prin *Quod vitae sectabor iter?* înfăţişa „sfatul cel bun al unei fiinţe înţelepte sau chiar Teologia Morală". Eroul biografiei sale, ale cărui cărţi ajunseseră să fie puse la *Index* între timp, trebuia reabilitat şi trebuia arătat că el era un supus al Bisericii. Dar contextul ştiinţific al epocii ne spune că Descartes nu putea să nu fie părtaş la marile prefaceri ce zbuciumau Europa, mai ales că el călătorise atât de mult la începutul secolului al XVII-lea. Tânărul René aflase cum Galileo şi Kepler apărau heliocentrismul copernican. Astronomul florentin era primul care afirmase răspicat că legile naturii sunt matematice. Cu ajutorul îmbunătăţirilor aduse telescopului inventat în 1609, în Olanda, Galileo a făcut descoperiri uimitoare: a constatat prezenţa celor patru sateliţi ai planetei Jupiter, iar în 1610 a observat că Venus prezenta o serie completă de faze similare cu cele ale Lunii. Toate aceste observaţii le-a folosit apoi în susţinerea teoriei heliocentrice, teorie ce ameninţa viziunea tradiţională, conform căreia Pământul se află în repaus în centrul Universului. Câţiva profesori aristotelieni au simţit ameninţarea şi l-au denunţat Sfântului Oficiu (Inchiziţiei). În 1615, Galileo a decis să meargă la Roma să se apere, aducând argumente pentru mişcarea Pământului. Dar, pe 5 martie 1616, *De Revolutionibus* a lui Copernic a fost pusă la *Index,* iar Galileo a fost sfătuit de Cardinalul Roberto Bellarmino, în privat, să nu mai susţină sau să predea heliocentrismul, pentru că altfel se află în mare primejdie.

În 1619, Galileo a fost implicat într-o controversă cu părintele Orazio Grassi (1583 – 1654), astronom, dar şi profesor de matematică la *Collegio Romano*, prima universitate a iezuiţilor, fondată în 1551, sub patronajul lui Ignatius de Loyola. Totul a început ca o dispută asupra naturii cometelor, dar, după patru ani, s-a constituit într-o discuţie mult mai amplă privind natura ştiinţei înseşi. În 1618, pe cerul Romei apăruseră trei comete care au stârnit un mare interes în lumea ştiinţifică. Părintele Grassi a primit din partea colegilor sarcina de a susţine o lectură publică pe marginea acestui subiect. Textul respectiv a fost apoi publicat la Roma, la începutul anului 1619, sub titlul *O dispută astronomică asupra a trei comete din anul 1618*. În această lucrare, Grassi a concluzionat că cele trei comete observate pe cer sunt corpuri în flăcări care se mişcaseră pe un segment dintr-un cerc mare, cu distanţă constantă faţă de Pământ şi că, de vreme ce s-au mişcat pe cer mai încet decât Luna, însemna că se aflau mai departe decât aceasta.[504] Galileo a fost presat din toate părţile să-şi exprime şi el părerea asupra acestui subiect, deoarece era recunoscut deja ca un mare astronom. El îi dictează consideraţiile sale lui Mario Guiducci (1584 – 1646), discipolul său, care publică la Florenţa, în acelaşi an –

[504] Tofigh Heidarzadeh, *A History of Physical Theories of Comets. From Aristotle to Whipple*, Springer Science + Business Media, 2008, p. 56

1619, *Discorso delle comete (Discurs despre comete),* în care sunt criticate argumentele şi concluziile lui Grassi. În această lucrare se fac remarci agresive faţă de mai mulţi profesori de la *Collegio Romano,* printre care şi Christopher Scheiner, un reputat astronom iezuit. Bineînţeles că iezuiţii s-au simţit jigniţi, iar Grassi a răspuns (de asemenea sub pseudonim, semnând cu numele Lothario Sarsio Sigensano) cu o lucrare polemică proprie, *Libra astronomica ac philosophica qua Galilaei Galilaei opiniones de cometis a Mario Guicucio in Florentina Academia expositae, atque in lucem nuper editae, examinantur a Lothario Sarsio Sigensano,* ce apare la Perugia, în 1619. Aceasta se constituie într-un atac asupra teoriei lui Galileo despre comete, deoarece apără ideile lui Tycho Brahe şi ale iezuiţilor. Galileo replică din nou, dar abia peste patru ani, prin lucrarea considerată o capodoperă, *Il Sagiattore (Săgetătorul),* apărută la Roma, în 1623.[505] Constatăm, aşadar, că anul 1619 a reprezentat, printre intelectualii europeni, anul polemicilor aprinse dintre iezuitul Grasssi şi florentinul Galileo asupra unui subiect ştiinţific de mare importanţă, pe baza căruia se puteau aduce argumente în favoarea teoriei heliocentrice. Observăm că articolele aflate în dispută au fost publicate nu numai la Roma, dar şi la Florenţa şi în Perugia. Prin urmare, acestea se puteau răspândi în toată Europa. Probabil că Descartes, iezuit în primul rând, dar şi tânăr matematician dornic să afle tot ce este nou în lume şi care călătorise destul de mult în acest scop, aflase de disputa aprigă dintre cei doi oameni de ştiinţă. Era, probabil, adânc mâhnit de această dispută, deoarece se situa de partea ambilor combatanţi, întrucât era, pe de o parte, iezuit, dar, pe de altă parte, devenise om de ştiinţă, neputând, prin urmare, ignora dovezile. Această dispută se poate identifica însă în visele lui Descartes prin imaginea pepenelui, care poate reprezenta chiar Pământul, planeta ce simboliza „mărul discordiei", inconştientul său fiind dominat de tensiunile iscate de disputele dintre teoria copernicană şi cea geocentrică, ultima fiind susţinută oficial de Biserică.

Un alt element al celui de al treilea vis, a cărui semnificaţie este considerată, de asemenea, obscură, este cel al *portretelor sculptate în placa de cupru*. Spre finalul visului, Descartes răsfoieşte o carte pentru a căuta fragmentul *Quod vitae sectabor iter?,* dar constată că aceasta este, de fapt, alta decât cea pe care o credea el. În această a doua carte, el vede câteva portrete mici, sculptate în placă de cupru, ceea ce îl determină să afirme: „cartea era foarte frumoasă, dar nu era în acelaşi fel tipărită ca aceea pe care el o cunoştea". Portretele în placa de cupru nu îi reprezentau pe filosofii pitagoricieni, a căror învăţătură şi-o dorea Descartes, deoarece, de data aceasta, cartea era alta. Acele imagini ar putea fi interpretate ca figurile oa-

[505] Galileo Galilei, *Opere astronomiche. Prima Edizione Completa*, tomo IV, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1844, pp. IX – XI

menilor de ştiinţă din vremea aceea, care erau, în acelaşi timp, şi membri ai diferitelor confrerii şi pe care Descartes ar fi vrut să îi cunoască.

Baillet ne spune că Descartes se oprise să caute o explicaţie pentru aceste gravuri, când „un pictor italian îl vizită următoarea zi". În vremea lui Descartes, visele erau considerate profetice. Este posibil ca prin persoana pictorului italian care venea să-l viziteze a doua zi, Descartes să ne fi trimis, din nou, mesajul despre aderarea sa la mişcarea rozicruciană, deoarece în *Fama* stă scris că unul dintre cei opt fraţi ai Fraternităţii „Crucii cu trandafiri" era „un pictor foarte priceput, G"[506].

Nu este de mirare că Descartes, în urma viselor, aştepta „un pictor". În epocă, pictorul nu era un personaj oarecare, ci un specialist al imaginarului. În cartea sa, *Eros şi magie în Renaştere – 1484*, Ioan Petru Culianu dezvăluie faptul că muritorii de rând sunt supuşi unor fantezii necontrolate. Numai profesiunile speciale cer aplicarea voluntară a imaginaţiei, cum ar fi cele ale artiştilor (poeţi, compozitori, pictori etc.)[507]. Visul cartezian, înţeles şi ca o pictură interioară indusă de forţele oculte direct în aparatul fantastic al oamenilor, avea nevoie de o analiză şi din partea unui expert în imagini, care trebuia să fie, bineînţeles, un pictor. În calitate de iezuit, Descartes era familiarizat cu exerciţiile spirituale ale Sfântului Ignatius de Loyola, mentorul Ordinului care îl educase încă din copilărie. O experienţă atât de tulburătoare ca cea din noaptea de 10/11 noiembrie 1619 nu putea fi uitată pur şi simplu. Cea mai mare provocare pentru tânărul Descartes era, de fapt, să identifice sursa viziunilor. Culianu ne indică faptul că această operaţie de recunoaştere a sursei visului este una extrem de importantă pentru viaţa subiectului. Trebuie deosebite fanteziile provocate de o acţiune voluntară a subiectului de cele a căror sursă se află în altă parte. Acestea, la rândul lor, pot fi provocate de demoni sau induse de o voinţă umană, cum aprecia Ficino în *De magia,* sau pot veni *de sus*, de la Dumnezeu, provocând o stare de *maxim entuziasm*. După cum se menţionează în manuscrisul *Olympica,* în care au fost consemnate visele, Descartes a fost ferm convins că acestea au venit *„de sus"*, provocând în sufletul său o stare de *maxim entuziasm,* care l-a condus spre descoperirea unei *ştiinţe admirabile*. Efortul de izolare de la Neuburg şi legăturile cu fraţii rozicrucieni din apropierea Ulmului l-au transpus în acea stare în care a înţeles ceea ce *el dorea* să înţeleagă. Sufletul său de bun creştin era tulburat de întrebarea: *cine va mijloci legătura lui cu Frăţia noilor savanţi – demonul sau Dumnezeu?* Întâlnirea cu „pictorul" putea fi extrem de importantă pentru tânărul René, deoarece el ar fi putut încerca să decripteze, împreună cu un specialist al imaginarului, semnele din vise. Textele

[506] xxx, *Fama Fraternitatis sau o dezvăluire a Fraternităţii preanobilului Ordin al Crucii cu Trandafiri*, în Frances A. Yates, *Iluminismul rozicrucian,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 262
[507] Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere – 1484*, Editura Nemira, Bucureşti 1994, p. 138

ulterioare ale filosofului francez au dovedit faptul că el s-a convins pe deplin asupra naturii divine a acestora.

Fascinaţia lui Descartes faţă de pictori venea din faptul că aceştia puteau proiecta lumea fantasmelor interioare în exterior. Peste timp, gânditorul francez va prezenta, în *Meditaţiile metafizice*, importanţa picturii pentru sondarea inconştientului: „Trebuie să recunoaştem că cel puţin lucrurile pe care ni le imaginăm când visăm sunt ca nişte tablouri şi nişte picturi care nu pot fi create decât prin asemănare cu vreun lucru real şi adevărat"[508]. Şi psihanalistul vienez, Sigmund Freud, susţine acelaşi lucru atunci când afirmă că în conţinuturile viselor, se regăsesc „rămăşiţele" experienţelor diurne. Descartes notează tot în *Meditaţii* că „de fapt, pictorii, chiar şi atunci când se străduiesc cu cea mai mare ingeniozitate să reprezinte nişte sirene şi nişte satiri cu ajutorul unor forme bizare şi nemaipomenite, nu le pot atribui totuşi nişte forme şi nişte naturi cu desăvârşire noi, ci doar un anumit amestec şi o compunere de membre ale unor felurite animale; sau chiar şi dacă imaginaţia lor este atât de extravagantă încât să inventeze unele lucruri aşa de noi încât niciodată nu am văzut ceva asemănător şi astfel opera lor să reprezinte un lucru exclusiv fabricat şi neadevărat în mod absolut, chiar şi în acest caz cel puţin culorile cu ajutorul cărora au fost înfăţişate acele bizarerii, culorile trebuie să fie autentice"[509]. Acest fragment ne dovedeşte, în mod evident, faptul că, pentru Descartes, conţinuturile vieţii noastre interioare nu pot face abstracţie totală de experienţele vieţii cotidiene. Surprinderea mecanismelor inconştiente de formare a lumii interioare putea să-i ofere filosofului francez o „poartă regală" spre înţelegerea raţională a lumii, spre acea idee specifică epocii sale, conform căreia *natura est Deus in rebus*. Astfel, faptul că a descoperit o raţiune în visele care, aparent, păreau tulburătoare şi incoerente l-a condus spre ideea că există un Dumnezeu atotputernic care veghează asupra întregului Cosmos. Geniul Rău, demonul, nu mai este, pentru Descartes, o realitate obiectivă, ci mai mult expresia unei privaţii, a unei lipse de înţelegere, a unei limite a spiritului nostru. De aceea, nu întâmplător, Geniul Rău, din *Meditaţia întâia,* cedează locul unui Dumnezeu bun şi atotputernic, în *Meditaţia a treia*. Posibilitatea de a interpreta visele în mod raţional îl va fascina şi pe Freud, care va dezvolta, pornind de aici, o veritabilă ştiinţă a imaginarului prin intermediul metodei oferite de psihanaliză.

Entuziasmul lui Descartes legat de semnificaţia celor trei vise, pe care o întrezăreşte după ce le interpretează în vis şi apoi în starea de trezire, îl face să le consemneze, ulterior, în micul său registru, sub titlul *Olympica.* Tânărul René foloseşte această titulatură, probabil, pentru a semnifica faptul că ceea ce îşi propunea să

[508] Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 21
[509] *Ibidem*

realizeze în viitor nu reprezenta altceva decât o misiune „olimpiană" şi, în acest mod, el se arăta a fi deasupra înaintaşilor săi renascentişti, care se ridicaseră doar până la Parnas.

În mitologia greacă, Muntele Parnas era locul sacru al zeului Apollon, care era înconjurat de cele nouă muze. Ca urmare, acest munte era asociat cu umanismul, acolo aflându-se casa poeziei, a muzicii şi a învăţăturii. Tema Muntelui Parnas era mult folosită în pictura Renaşterii pentru a demonstra faptul că tradiţia teologică îşi avea originea în învăţăturile vechilor greci.

Perioada modernă descoperă matematica şi astronomia, pentru că se inventează numeroase instrumente necesare progresului acestor ştiinţe: compasul, telescopul, hărţile etc., pe baza ideilor preluate de la popoarele asiatice, ale căror cunoştinţe matematice erau remarcabile şi cu care europenii au venit în contact în călătoriile lor în jurul Pământului, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Excepţionalele progrese din domeniul matematicilor din perioada modernă le-au permis oamenilor să se simtă asemenea zeilor olimpieni şi, treptat, societatea a trecut de la o interpretare fondată pe datele imediatului sensibil la o viziune mult mai elaborată şi abstractă asupra lumii. De aceea, nu întâmplător, Descartes scrie în acelaşi faimos capitol *Olympica*: „Domnul a făcut trei minuni: a făcut ceva din nimic, liberul arbitru şi Dumnezeu în om"[510]. Prin urmare, dacă Renaşterea ţintea Muntele Parnas, Epoca Modernă trebuia să atingă vârful Muntelui Olimp, care era asociat cu raţionalismul matematicii.

Aşa cum aflăm din *Discours de la méthode*, în acel noiembrie 1619, Descartes dorea să dărâme autoritatea scolasticii tot astfel cum zeii Olimpului i-au detronat pe titani. În mitologia greacă, în timpul legendarei Vârste de Aur, a existat o rasă primitivă de zeităţi puternice, descendente din Gaia (Pământ) şi Uranus (Cerul). Ei erau fiinţe nemuritoare, cu puteri incredibile şi au reprezentat primul panteon al zeilor şi zeiţelor Greciei. Titanii au fost însă detronaţi de o generaţie nouă de zei, mai tineri, alcătuită din cei doisprezece olimpieni, care şi-au câştigat supremaţia printr-un război al zeilor. Olimpienii, conduşi de Zeus, au devenit principalele zeităţi ale panteonului grec şi trăiau pe miticul Munte Olimp. Detronarea titanilor a reprezentat o schimbare de paradigmă mitologică. Descartes preia ideea de luptă a Olimpienilor contra Titanilor, pe care o transferă în lupta dintre vechiul spirit al scolasticii şi noul model al modernităţii ce implica schimbarea paradigmei ştiinţifice.

[510] René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. I, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, 2009, p. 7

În *Olympica,* Descartes a scris că, pe 10 noiembrie 1619, *„mirabilis scientiæ fundamenta reperirem"*[511] („am reperat fundamentele unei ştiinţe minunate"), totuşi, timp de nouă ani după episodul viselor, aşa cum afirmă în *Discours*, el nu a publicat nimic, ci a continuat să cerceteze şi să-şi pună la punct propriul sistem filosofic: „... iarna (1619/1620) nici nu se sfârşise şi eu m-am apucat din nou să călătoresc: în cei nouă ani care au urmat, n-am făcut nimic altceva decât, cutreierând lumea în lung şi în lat, să mă dovedesc mai mult un spectator decât un actor al comediilor ce ni se prezintă zilnic. Şi, fiind atent mai ales la fiecare lucru ce ne-ar putea readuce la îndoială şi ne-ar oferi ocazia de a judeca greşit, încetul cu încetul, am înlăturat toate opiniile greşite cu care fusese confruntată gândirea mea"[512]. Abia în 1628, Descartes scrie *Regulae ad directionem ingenii (Regulile pentru îndreptarea minții),* o lucrare nefinalizată şi nepublicată în timpul vieţii autorului, ce tratează despre adevărata metodă a gândirii ştiinţifice şi filosofice. Această lucrare va fi însă baza pentru operele sale ulterioare ştiinţifice, matematice şi filosofice. După încă nouă ani, reface perioada viselor, deşi nu aminteşte de acestea propriu-zis, dar consemnările din *Discursul asupra metodei* prezintă cu ochii maturului acel eveniment care i-a schimbat cursul vieţii. Urmează povestea lui Baillet la distanţă mult mai mare în timp, în 1691, la şaptezeci şi doi de ani de la acea faimoasă noapte de 10/11 noiembrie 1619, număr construit dintr-un ciclu de 9 (ani) x 8. Iată că apare obsesiv cifra „9" (nouă) corelată cu destinul viselor lui Descartes. Acest număr este legat, în numerologie, de „eliberarea de luptă"[513]. Foloseşte oare Descartes această semnificaţie a cifrei „9" sau apelează la misticismul acestei cifre din perspectiva lui Llull?

Psihanaliza viselor lui Descartes din noaptea de 10/11 noiembrie 1619 conduce la faptul că, după interpretarea lor, filosoful a avut o intuiţie a liniamentelor întregii sale gândiri ulterioare. Prin urmare, acea noapte reprezintă momentul în care viaţa sa coincide, în cel mai înalt grad, cu evoluţia gândirii omeneşti sau punctul în care biografia lui se contopeşte cu istoria. Acest moment este la fel de important ca ziua de 7 ianuarie 1610, când Galilei a îndreptat pentru prima dată telescopul spre cerul înstelat.

Atât Freud, cât şi alţi cercetători ulteriori au lansat o provocare: Este *Olympica*, aşa cum se consideră uzual, o înregistrare a viselor reale ale omului Descartes? Sau visele sunt o construcţie conştientă şi deliberată? Dacă susţinem ideea că ele sunt

---

511 *Œeuvres de Descartes*, publiées par Charles *Adam* et Paul *Tannery*, Cerf, 1897 – 1913, tome X, p. 179

512 Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 38

513 Wynn Westcott, *Numerele şi puterea loc ocultă*, traducere din limba engleză de Monica Medeleanu, Editura Herald, Bucureşti, 2013, p. 102

o înregistrare a unor vise reale, atunci trebuie să acceptăm că Descartes interpretează al treilea vis în timp ce era adormit. Dar tradiţia carteziană afirmă că activitatea minţii este restrictivă numai la starea de trezire. Dacă, din contră, presupunem că Descartes realizează o înregistrare alegorică a unui mesaj conştient, atunci *Olympica* reprezintă „o istorisire sau, dacă, preferaţi, o fabulă" *(Cum autem hic nihil aliud promittam quam historiae, vel, si malitis, fabulae narrationem)*[514]. De altfel, dualitatea acestei forme literare guvernează întreg *Discours de la méthode* şi este reluată apoi şi în *Meditationes…,* unde filosoful notează*:* „să presupunem (...) că tot ceea ce se spune aici despre un atare Dumnezeu – nu este decât o *fabulă"*[515]. În plus, în *Le Traité de l'homme (Tratatul despre om),* intitulat şi *Capitolul XVIII* şi inclus în tratatul *Le Monde (Lumea),* autorul afirmă, încă de la început, că ceea ce urmează sunt doar *presupuneri* şi portretizează un om ipotetic care trăieşte într-o lume ipotetică, conformă cu prezumţiile sale: „Aceşti oameni *vor fi alcătuiţi asemenea nouă*, dintr-un suflet şi dintr-un corp"[516], explicând apoi, după fantezia sa, organizarea lor fizică şi psihică. Descartes apelează la acest artificiu literar pentru a da un plus de libertate scrierii sale în conjunctura politică a primei jumătăţi a secolului al XVII-lea şi pentru a se sustrage unor eventuale suspiciuni. De altfel, Descartes se „demască" oarecum în *Meditaţia a şasea,* când afirmă: „voi da dovadă de *mai multă prudenţă*, dacă, *adoptând alternativa contrară*, voi întrebuinţa toată meticulozitatea mea pentru a mă înşela eu însumi, simulând că toate ideile mele sunt false şi imaginare; până când, întrucât îmi voi fi balansat prejudecăţile atât de mult, încât ele nu vor mai fi în stare să-mi încline părerea într-o direcţie mai degrabă decât într-alta, judecata mea nu îmi va mai fi de acum înainte stăpânită de obişnuinţa proastă, deturnată de pe drumul drept care o conduce la cunoaşterea adevărului"[517]. Deşi Descartes se afirmă mereu ca personajul principal, care trebuie să sufere toate transformările, scopul este, de fapt, cu totul altul: alungarea acelor „opinii vechi" din gândirea contemporanilor săi, pentru că erau „îndoielnice" şi „extrem de probabile"[518]. Pe baza acestor dovezi, putem considera, ca şi Freud, că visele carteziene, cât şi interpretarea lor au fost scrise în mod conştient, intenţionat, iar *Olympica* ar putea fi considerată o construcţie deliberată, a cărei semnificaţie este dezvăluită numai studiului atent.

---

514 Descartes, *Expunere despre metodă,* traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 11

515 Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 22

516 René Descartes, *Lumea. Tratatul despre om,* traducere, studiu introductiv şi notă biografică de Ioan Deac, Editura IRI, Bucureşti, 2003, p. 113

517 Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 23

518 *Ibidem*

Templul lui Apollo de la Delphi, pe Muntele Parnas

(Fotografie: Marius Dumitrescu, 15 august 2008)

Muntele Olimp privit din Câmpia Thessaliei
(Fotografie: Marius Dumitrescu, 21 aprilie 2014)

Istoricul francez Maxime Leroy îl interpretează pe Descartes ca fiind *filosoful cu mască* pe baza primei propoziţii din opusculul *Praeambula*: „Actorii, pentru ca roşeaţa de pe faţă să nu li se vadă, îşi pun o mască. Voi face şi eu la fel. Până acum am fost spectator în acest teatru care este lumea, dar acum sunt gata să urc pe scenă, şi voi înainta mascat”[519]. Geneviève Rodis-Lewis susţine că Descartes era obişnuit cu măştile şi piesele de teatru încă de pe vremea când era la Colegiul de la La Flèche, deoarece în şcolile iezuite exista obiceiul ca elevii să joace piese de teatru, unele în latină, altele în franceză. Elevul René, foarte timid, prefera să se ascundă sub o mască.[520] Prin urmare, putem crede că toată povestea celor trei vise reprezintă o alegorie a dorinţelor lui ascunse, reprimate, aşa cum afirmă şi Freud: „visele inteligibile şi raţionale sunt realizarea nedeghizată a unor dorinţe”[521]. Şi filosoful Henri Gouhier (1898 – 1994) se îndoieşte de acurateţea prezentării pe care o face Descartes asupra viselor sale. *Visele de sus* sunt mai aproape de gândurile din starea de veghe decât de conflictele inconştientului şi de aceea pot fi înţelese de visător însuşi.[522]

Jean-Luc Marion (1946 –), unul dintre cei mai apreciaţi gânditori cartezieni, a analizat cu atenţie visele lui Descartes şi a conchis că ele sunt „valoroase *a posteriori* mai degrabă decât *a priori* şi nu datorită originii divine obscure, ci datorită semnificaţiei lor, care este stabilită raţional”[523]. Academicianul francez susţine că Descartes însuşi a considerat imaginile onirice pe care le-a experimentat în noaptea de 10/11 noiembrie 1619 ca fiind, mai degrabă, *vise* decât viziuni. În opinia lui Marion, prin interpretarea propriilor sale vise, Descartes a preluat trei roluri: cel al recipientului viselor, cel de interpret sau de hermeneut, dar şi pe acela de semnificaţie.[524] În acest fel, chiar dacă Marion susţine că nu vrea să prezinte o analiză psihanalitică din perspectivă freudiană a viselor lui Descartes, totuşi afirmă că, prin reexaminarea tuturor elementelor celui de al treilea vis, aparent nesemnificativ înainte de interpretarea tânărului René, se pot identifica trei ipostaze ale acestuia: *Descartes – hermeneutul*, care explică semnificaţiile lui *Descartes – pacientul*, iar din această discuţie se anunţă tezele ce vor fi dezvoltate ulterior de *Descartes – filosoful*. Jean-Luc Marion afirmă că Descartes „înaintează *mascat”* şi în visele sale, nu numai în viaţa de zi cu zi, după cum anunţase deja în *Praeambula*. Sub masca

---

519 Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. I, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff and Dugald Murdoch, Cambridge University Press, 2009, p. 4
520 Geneviève Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 30
521 Sigmund Freud, *Psihanaliza visului*, traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995, p. 105
522 Henri Gouhier, *Les Premières pensées de Descartes*, Vrin, Paris, 1958
523 Jean-Luc Marion, *Cartesian Questions: Method and Metaphysics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 4
524 *Ibidem,* p. 8

viselor nesemnificative iniţial, susţine Marion, Descartes se ascunde, în special, de propria sa privire, dar, prin interpretarea lor, „se relevă sieşi ca un gânditor”[525] şi, evident, ulterior, şi celorlalţi.

Filosoful american Michael Gillespie (1950 –) susţine şi el că trebuie analizate cu atenţie toate interpretările viselor lui Descartes, ca şi toate declaraţiile sale oficiale, pentru că multe dintre acestea nu sunt altceva decât simple *măşti.*[526]

Anton Adămuţ (1962 –) avansează opinia că este posibil ca Descartes să-şi fi „inventat visul”, deşi admite că aceasta este o ipoteză prea hazardată. Totodată, el consideră că această presupunere poate fi şi adevărată, întrucât „biografia lui Descartes basculează între fabulă şi istorie”. Gânditorul român consideră, de asemenea, că, prin visele sale, Descartes „a urmat calea psihologică a lui Augustin şi nu calea logică a lui Aristotel”[527].

Istoricul francez Jacques Le Goff (1924 – 2014) considera că secolul al XVII-lea a cunoscut adevărate „epidemii de vise”. Visul se inserase în cadrul social şi cultural al societăţii, dar era, totodată, şi una dintre principalele căi de afirmare a individului. Tot mai mulţi oameni, îndeosebi personalităţile importante ale vremii, îşi construiau o autobiografie onirică.[528] De ce n-ar fi folosit şi Descartes o astfel de cale pentru a-şi impune noua sa filosofie?

Putem presupune, aşadar, că Descartes era conştient de conflictele sale interne din acele zile în care lucra intens pentru a distruge vechea autoritate şi a reconstrui, independent şi metodic, edificiul întregii cunoaşteri de până atunci. Prin cele trei vise, tânărul René nu numai că a pus bazele autobiografiei sale, dar şi-a întemeiat, totodată, şi sistemul său metafizic, căruia a dorit să-i asocieze şi acordul Divinităţii pentru a se putea impune în epocă.

---

[525] *Ibidem*, p. 9

[526] Michael Allen Gillespie, *The Theological Origins of Modernity*, Accesible Publishing Syster PTY, 2010, p. 297

[527] Anton Adămuţ, *Descartes – «Opinio somnii»*, Symposion, 2004, tom II, nr. 1 (3), p. 15

[528] Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991, pp. 411 – 412

Capitolul 6

Ambivalenţa în filosofia lui René Descartes

Conţinutul celor mai faimoase trei vise din istoria filosofiei prezintă o importanţă deosebită pentru înţelegerea genezei metafizicii carteziene. Descartes descrie în *Discours de la méthode* (1637) modul în care, în acele zile sau poate prin cele trei vise, deşi nu aminteşte despre acestea în tratat, a ajuns la două concluzii radicale pentru gândirea sa. În primul rând, devine conştient că ar putea descoperi cunoaşterea adevărată, dacă ar realiza întregul demers el însuşi, tot astfel cum o lucrare de artă perfectă a fost mereu opera unei singure mâini de maestru.[529] În al doilea rând, consideră că atunci, în noiembrie 1619, a descoperit „adevărata religie", în care trebuie să vedem, de fapt, Adevărul demonstrat ştiinţific, „care se conduce prin legi consfinţite de Dumnezeu însuşi, este cel mai rânduită dintre toate şi nu trebuie comparată cu niciun altul"[530].

După episodul viselor, îşi impune să urmeze patru reguli de la care era hotărât să nu se abată de-a lungul întregii vieţi: (1) „Să nu admit vreodată ceva ca adevărat, decât dacă am cunoscut în mod cert şi evident că este adevărat"[531]; (2) „dificultăţile pe care aveam să le cercetez, să le împart în atâtea fragmente, câte era avantajos spre a le rezolva mai corespunzător"[532]; (3) „Toate gândurile pe care le consacram căutării adevărului, să le fac să înainteze mereu într-o ordine sigură"[533]; (4) „Atât în cercetarea mijloacelor, cât şi în parcurgerea fragmentelor dificultăţilor, să le enumer atât de complet una câte una şi să am o viziune atât de generală asupra lor, încât să fiu sigur că nu a fost nimic omis de mine"[534].

---

[529] René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 19
[530] *Ibidem,* p. 20
[531] *Ibidem,* p. 27
[532] *Ibidem.*
[533] *Ibidem,* p. 28
[534] *Ibidem*

Îndoiala de tip hiperbolă şi metoda blocajelor succesive

Cele trei vise au reprezentat temelia pentru ceea ce va deveni, mai târziu, *îndoiala metodică* în filosofie, gânditorul francez declarând răspicat că se afla în căutarea principiilor evidente, sigure, din care să reconstruiască toate ştiinţele. În demersul său, Descartes apelează la principiile matematicii, la tot ce au bun geometria analitică şi algebra[535], pentru că acestea se adresează raţiunii şi pentru că reprezintă, în opinia filosofului, singurul mijloc cu ajutorul căruia se putea aduce o lumină „întunecimilor spiritului"[536]. Se pare însă că acest demers îl speria, deoarece hotărăşte, aşa cum ne spune mai târziu, în 1637, când a publicat *Discours de la méthode,* că avea nevoie de ceva timp pentru a-şi pregăti spiritul pentru marea reformă pe care voia să o întreprindă, cât şi pentru a dobândi autoritatea necesară impunerii[537]. Hotărăşte că va realiza, totuşi, ceea ce îşi doreşte prin trei modalităţi: (a) îndepărtarea opiniilor greşite pe care le acceptase cu uşurinţă înainte, pe baza tradiţiei aristotelice; (b) colectarea diferitor experimente pe care apoi le va supune raţionamentelor sale; (c) perfecţionarea tot mai mult a metodei de raţionare pe care o pusese deja la punct.[538]

Aşteaptă, apoi, nouă ani pentru a scrie *Regulae ad Directionem Ingenii* (1626 – 1628), perioadă în care s-a apucat din nou să călătorească. El mărturisea: „să cutreier lumea în lung şi în lat, să mă dovedesc mai mult un spectator decât un actor al comediilor ce ni se prezintă zilnic"[539]. Abia în *Discours de la méthode,* el revine la perioada viselor şi precizează unele semnificaţii ale imaginilor înregistrate în *Olympica.* Interpretarea celor trei vise chiar de către Descartes, în maniera unei veritabile psihanalize, va conduce la elaborarea unui edificiu complex de gândire, construit în *Meditaţiile metafizice.* În nucleul acestui edificiu este surprinsă ideea celor două opţiuni ale eului, care se deschide spre lume pe calea simţurilor şi pe aceea a intuiţiilor intelective, amintind de cele două personaje complementare din opera lui Giordano Bruno: Circe, proiecţie a lumii sensibile, şi Diana, proiecţie a lumii inteligibile.

În cele trei vise se produce *scindarea* de care vorbea Freud în studiul *Un caz de nevroză demoniacă în secolul al XVII-lea*[540]. Descartes devine fascinat de sintagma *„Est e Non" (Este sau nu este?)* atribuită lui Pitagora, care se referea la calea ce

535 *Ibidem,* p. 29
536 *Ibidem,* p. 30
537 *Ibidem,* p. 31
538 *Ibidem*
539 *Ibidem,* p. 38
540 Sigmund Freud, *Opere esenţiale,* vol. 7 – *Nevroză, psihoză, perversiune*, Editura Trei, Bucureşti, p. 346

FRANS HALS
- Portretul lui Descartes (1649) -

trebuie urmată în viaţă, cale ce viza separarea, dusă până la absurd, între adevăr şi eroare, între bine şi rău, între un Creator, care poate fi înşelător – numit Geniu Rău, şi un Dumnezeu Bun – garant al adevărului. Ambivalenţa pe care Descartes o trăieşte extrem de intens în faţa ruinării universalismului credinţei creştine, prin numeroasele conflicte de natură doctrinară din perioada Războiului de Treizeci de Ani, îl face pe filosof să o substituie cu o nouă viziune, de această dată fondată pe ideea de *mathesis universalis,* de ştiinţă universală. Întregul sistem cartezian devine rezultatul acestei scindări între adevăr şi eroare, ce se va obiectiva într-o filosofie al cărei conţinut va fi mereu contradictoriu, ambivalent, în pofida aparentei sale ambiţii de a fi purtătoarea evidenţelor ce se prezintă intelectului ca fiind *clare şi distincte.*

Fiind un personaj ambivalent, Descartes a introdus simbolul **Y**-ului pitagoreic, care dezvăluie bifurcaţia ce separă adevărul de eroare, în cele trei vise, care confirmă, de altfel, atmosfera barocă a începutului de secol XVII. Filosoful pune faţă în faţă cele două drumuri delimitate *de quod vitae: drumul adevărului/drumul erorii.* În epocă era la modă această dualitate, ce apărea, adesea, pe arcurile de triumf sub forma: *virtus/fortuna.* Interpretarea lui Descartes asupra viselor, la trezire, confirmă **Y**-ul pitagoreic şi faptul că tânărul René începe să facă distincţia *adevăr/eroare,* eroarea fiind determinată de simţuri, iar Adevărul fiind întemeiat pe datele apărute sub ghidaj pitagoreic, urmând calea *mathesis,* a matematicii. Toate aceste elemente, prefigurate în cele trei vise, precum şi interpretarea lor, vor căpăta lumină deplină în *Meditationes de prima philosophia in qua Dei existentia et anime immortalitas demonstratur (Meditaţiile privitoare la filosofia primă, în care se demonstrează existenţa lui Dumnezeu şi nemurirea sufletului),* apărută la Paris, în 1641, în care regăsim *tema îndoielii de tip hiperbolă*. Descartes dezvoltă un drum al destructurării realului şi al refacerii acestuia, urmând diferitele facultăţi de cunoaştere: simţuri, imaginaţie, intelect. Îndoiala asumată, devenită astfel metodică, este un proces complex, al cărui rol este să anihileze atât prioritatea lumii sensibile, cât, mai ales, pe cea a simţurilor şi a *fantasiei* ca facultăţi de cunoaştere capabile să ne ofere adevărul şi să consolideze cunoaşterea de tip ştiinţific.

Viziunea geocentrică se fundamenta, în esenţă, pe ideea formei substanţiale a greutăţii, considerată de Stagirit ca fiind cheia de boltă a întregii fizici. Pentru filosoful francez, o astfel de cunoaştere bazată doar pe simţuri semăna mai mult cu modul în care un copil ar încerca să facă ştiinţă şi, astfel, el o califica ca pe o ştiinţă infantilă. Descartes, adept al teoriilor copernicano-kepleriene şi un foarte bun cunoscător al cercetărilor lui Galileo Galilei, a înţeles că matematica este instrumentul universal al ştiinţei, fiind, în acelaşi timp, cheia pentru comprehensiunea modului în care funcţionează întregul cosmos. Ordinea şi măsura, surprin-

se de o *mathesis universalis,* sunt calităţile prin care Dumnezeu, în postura de fiinţă perfectă, a creat Universul care ascultă de un model matematic coerent. Cine deţine *mathesis-ul*, ştiinţa matematicii, poate surprinde, într-adevăr, esenţa şi coerenţa lumii, îi poate descoperi legile care o guvernează şi o poate stăpâni. Matematica l-a condus însă pe Descartes, în chip inevitabil, spre o viziune heliocentrică asupra Universului. *Meditationes de prima philosophia* prezintă acest drum iniţiatic, de-a lungul căruia geocentrismul, clădit pe cunoaşterea sensibilă, cedează locul viziunii heliocentrice, întemeiate pe cunoaşterea intelectivă, al cărei suport este matematica.

Îndoiala hiperbolă, exagerată, se va constitui în acea metodă radicală ce va porni de la asumarea ideii că *nu trebuie să accept nimic îndoielnic ca fiind adevărat*. Asemenea lui Platon, în dialogul *Parmenide*, filosoful francez deschide drumul metodei blocajelor succesive, al alternanţei de teze şi contra-teze argumentative. Ecuaţia carteziană are ca premisă faptul că *este de preferat ca tot ceea ce este îndoielnic să fie considerat fals şi, chiar mai mult, ceea ce este fals să fie considerat ca fiind inexistent*. Se urmăreşte un drum pe care se preferă, mai degrabă, nimicul decât ceva, pe care se construieşte solitudinea, izolarea, ruptura faţă de orice fel de atracţie iluzorie ce poate disturba şi contamina conştiinţa filosofului, a omului ce caută adevărul. Un astfel de om, un veritabil filosof, este convins că există o *„Virtus estimativa",* o putere de a accesa adevărul şi, prin aceasta, realul. Această putere a cunoaşterii autentice trebuie redescoperită, scoasă la lumină, din noianul de idei false care au acaparat mintea noastră în virtutea tradiţiei.

Faţă de scepticii de până la el, care se îndoiau de tot felul de cunoştinţe, Descartes va fi poate primul care se va îndoi de ceva mult mai important în ecuaţia cunoaşterii, şi anume chiar de facultăţile noastre de cunoaştere ca atare. În contextul în care se impunea heliocentrismul şi studiile de optică revelau o lume în *micro* şi în *macro* diferită de cea cotidiană, filosoful descoperă, cum era şi firesc, că o primă sursă a îndoielii o constituie simţurile şi datele ce ne vin pe această cale. Astfel se naşte punctul de plecare al *Meditaţiei Întâi,* ce are ca obiectiv subminarea fizicii lui Aristotel, întemeiată tocmai pe datele simţurilor: „Tot ceea ce am acceptat până în prezent ca fiind deplin adevărat şi cert am aflat de la simţuri sau prin intermediul simţurilor; însă mi-a fost dat să constat adeseori că aceste simţuri sunt înşelătoare, şi este mult mai prudent să nu te încrezi niciodată cu totul în aceia care ne-au înşelat odată"[541]. Dacă simţurile sunt înşelătoare, aceasta înseamnă că şi existenţa lucrurilor materiale devine îndoielnică, ceea ce implică ca necesară, conform hiperbolei carteziene, inexistenţa lucrurilor materiale. Implicaţiile unei astfel de hiperbolizări sunt extrem de grave, căci ele conduc la solipsism, prin

[541] *Ibidem*, p. 20

acceptarea realului doar ca pe o proiecţie a subiectului şi fac, astfel, imposibilă ştiinţa, care ar trebui să se refere la ceva care să posede obiectivitate.

Descartes construieşte imediat o contra-teză, ce debutează cu un celebru *„dar"*[542]: „Dar, cu toate că simţurile sunt înşelătoare, faptul că *simt* este totuşi o certitudine". În această contra-teză, Descartes se vede obligat să separe facultatea de cunoaştere, respectiv simţurile, ca sursă a unei certitudini ferme, de obiectul cunoaşterii, alcătuit din lucrurile materiale. Faptul că *simt* pare a fi o certitudine de nezdruncinat şi, astfel, chiar dacă obiectul este neclar, el este, cu siguranţă, real şi, cel puţin, îi pot afirma existenţa.

Simţurile sunt supuse unei cenzuri prin îndoiala naturală, ce se finalizează în tema *visului generalizat*, etapă a unei îndoieli fictive mai mari, prin care întregul real sensibil este pus sub semnul îndoielii: „Îmi apare atât de evident că nu există indicii concludente, nici semne îndeajuns de sigure cu ajutorul cărora s-ar putea deosebi în mod clar veghea de somn, încât sunt cu totul uimit; iar uimirea mea este atât de mare încât este capabilă ca aproape să mă convingă că dorm"[543]. Acest nou contra-argument ne trezeşte suspiciunea asupra faptului că facultatea de cunoaştere se află în imposibilitate de a distinge iluzia non-materială de existenţa corporală, fizică, sau, cu alte cuvinte, de a distinge visul de veghe. Acest lucru adânceşte într-o manieră radicală starea de îndoială, punând definitiv sub semnul întrebării lumea materială, corporală. Textul carezian continuă cu un fel de concluzie la această etapă a drumului îndoielii hiperbole: „să presupunem deci, acum, că am adormit, că toate particularităţile acestea, şi anume că deschidem ochii, că ne mişcăm capul, că ne întindem mâinile şi alte lucruri asemănătoare, nu sunt decât iluzii înşelătoare"[544]. De data aceasta, solipsismul nu mai poate fi evitat, iar filosofia lui Descartes se apropie, în acest punct, foarte mult de iluminarea lui Buddha care trebuia să recunoască că totul este o iluzie, un vis, o *maya*.

Chiar dacă simţurile sunt înşelătoare, există un al doilea nivel de cunoaştere – cel oferit de datele intelectului, cel care judecă şi raţionează şi ale cărui informaţii par a fi neafectate de diferenţa dintre vis şi veghe: „Căci, fie că eu veghez, fie că dorm, doi şi cu trei adunaţi la un loc vor da întotdeauna numărul cinci, iar un pătrat nu va avea niciodată mai mult de patru laturi, şi nu pare nicidecum cu putinţă ca adevăruri atât de pregnante să poată fi bănuite de vreo falsitate sau de incertitudine"[545]. Adevărurile matematice nu sunt afectate de datele simţurilor. La acest nivel al înşelării, intrăm pe teritoriul adevărurilor

[542] *Ibidem*
[543] *Ibidem*
[544] *Ibidem*, p. 21
[545] *Ibidem*, p. 22

RENATI

DES-CARTES,

MEDITATIONES DE PRIMA PHILOSOPHIA,

IN QVA DEI EXISTENTIA

ET ANIMÆ IMMORTALITAS

DEMONSTRATVR.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

PARISIIS,
Apud MICHAELEM SOLY, viâ Iacobeâ, ſub ſigno Phœnicis.

M. DC. XLI.

Cum Priuilegio, & Approbatione Doctorum.

RENÉ DESCARTES

- Meditationes de prima philosophia -

matematice care, pe tradiție pitagoreică, constituie structurile formale ale sensibilului, fiind veritabile esențe ale lucrurilor materiale. Noul argument vine să afirme: Dacă aceste adevăruri ar fi absolute, atunci, în calitate de esențe ale sensibilului, ele ar fi capabile să-l reabiliteze, cel puțin în plan ontologic. Descartes ar fi putut dezvolta, în acest punct, o filosofie similară lui Pitagora sau Platon. Chiar dacă, în lumea sensibilă, totul se schimbă și este efemer, în spiritul universal, cosmic, ideile și formele lucrurilor rămân imuabile, căci acolo ele sunt în eternitate. Aceasta a fost soluția gânditorilor din Renaștere care vorbeau despre un Suflet al Lumii și despre un Intelect Universal Activ. Toți marii filosofi de până la Descartes s-au oprit aici, nimeni nu a împins îndoiala mai departe. René Descartes va realiza însă acest lucru, construind o nouă teză care va submina valoarea de adevăr indubitabil găzduit de teoria formelor, ce se rechema din lunga tradiție a filosofiei lui Pitagora și, mai ales, a lui Platon.

Filosoful francez construiește un contra-argument, născut dintr-un scrupul al intelectului uman care se descoperă finit. Spre deosebire de Pitagora, Platon sau chiar Ficino, care vorbeau despre forme pure, non-materiale, ce au existență în sine și pentru sine, Descartes leagă ideile de conștiință, de intelect, iar aici apare o îngrijorare legată de faptul că nimeni nu ne poate garanta faptul că datele pe care le posedă intelectul uman au valoare de absolut. Acest scrupul se află în raport cu un intelect infinit, divin, omnipotent, în fața căruia toate certitudinile noastre pot fi probabile, simple accidente.

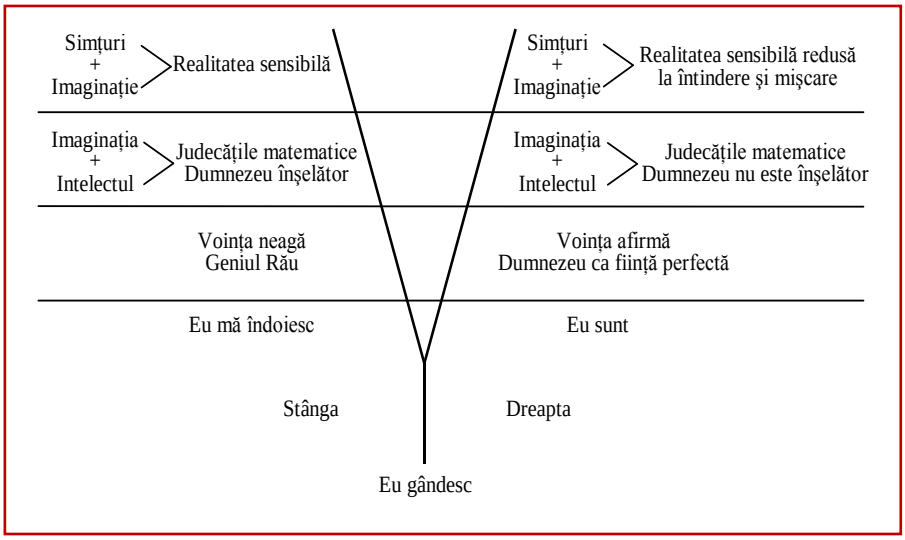


Figura nr. 2. *Structura „Meditationes de prima philosophia" din perspectiva Y-ului pitagoreic*

În acest context, se construieşte tema unui Dumnezeu „care poate face totul", inclusiv faptul că ne poate înşela. Descartes este conştient că nu are o certitudine asupra existenţei unui astfel de Dumnezeu înşelător şi, de aceea, este foarte precis în text şi subliniază faptul că acest contra-argument, ce vine să falsifice adevărurile matematice, este, de fapt, întemeiat pe o „opinie", pe un punct de vedere, ceea ce reprezintă ceva personal, lipsit de universalitate. Fragmentul exprimă clar această ambiguitate a argumentului: „Cu toate acestea, am în mintea mea o anumită *opinie,* că există un Dumnezeu care poate face totul, şi care m-a creat făcându-mă întocmai aşa cum sunt. Însă, cine poate să mă asigure că acest Dumnezeu nu a făcut în aşa fel încât să nu existe niciun pământ, niciun cer, niciun corp întins, nicio formă, nicio mărime, niciun spaţiu şi, cu toate acestea, eu să am senzaţia că toate aceste lucruri există"[546]. Fragmentul, prin formula *„cine poate să mă asigure",* scoate în evidenţă exact natura scrupulului pe care îl poate dezvolta un intelect finit în faţa adevărului. Cine poate să mă asigure că adevărul meu este absolut atâta timp cât eu îmi conştientizez limitele? Este o panică pe care o resimte omul raportat la omnipotenţa divină.

Dumnezeu infinit poate crea o infinitate de adevăruri eterne, de lumi posibile, care pentru mine pot fi, în starea actuală, de nebănuit. La o analiză de factură psihanalitică, acest scrupul putea fi o consecinţă a încercărilor de a impune heliocentrismul de către Copernic, Kepler şi Galileo Galilei, a căror consecinţă era prăbuşirea tuturor adevărurilor lumii vechi. Astfel, ceea ce accepta ca adevăr ştiinţific un om al Evului Mediu devenea, dintr-o dată, ciudat pentru omul de ştiinţă modern. Prin acest *scrupul*, Descartes nu exclude însă posibilitatea ca ştiinţa matematică modernă, respectiv noua mecanică, să poată fi, la rândul său, extrem de limitată şi plină de erori în raport cu alte exigenţe ale unui intelect divin, infinit. La fel cum ştiinţa calităţilor, fundamentată pe datele simţurilor şi inspirată din fizica lui Aristotel, devine caducă în faţa noii ştiinţe de sorginte galileano-carteziană, s-ar putea ca orice ştiinţă omenească să fie extrem de falsă în raport cu ştiinţa divină. Acest scrupul îl face pe Descartes să împingă îndoiala într-un spaţiu pe care nimeni nu l-a mai atins până la el. Hiperbolizarea prinde cote exagerate, absolute, specifice unui mental de tip baroc. Într-o astfel de lume, filosoful nu-l mai poate găsi pe Dumnezeu cel bun, garant al adevărului şi al certitudinii, ajungând, asemenea maniheilor, să considere drept Creator al lumii „un anumit Geniu Rău, (…) viclean şi înşelător"[547].

Tema Geniului Rău ne pune în faţa unui nou scrupul, de această dată al *voinţei*, mult mai radical decât primul scrupul, cel al intelectului. Scrupulul *voinţei*

[546] *Ibidem*
[547] *Ibidem*, p. 23

este consecvent metodei îndoielii radicale. Dacă tot ceea ce este îndoielnic este fals şi ceea ce este fals nu există, rezultă că, urmând îndeaproape drumul raţiunii sceptice, nimic nu mai poate exista, absolut totul trebuie refuzat, negat, neacceptat printr-un act al *voinţei*. Geniul Rău este născut din scrupulul *voinţei*, ce devine negativă, refuzând să participe la un real falsificat în integralitatea sa. În acest moment de final al *Meditaţiei Întâi*, filosoful experimentează o stare de cădere în abis, de panică generalizată, sufocantă, similară unei morţi clinice. Textul este grăitor în acest sens: „Voi crede că cerul, aerul, pământul, culorile, formele, sunetele şi toate lucrurile exterioare pe care le vedem nu sunt decât iluzii şi înşelătorii, de care se foloseşte el pentru a abuza de credulitatea mea. Mă voi considera pe mine însumi ca neavând deloc mâini, nici ochi, neavând deloc carne, deloc sânge, ca şi cum nu aş avea deloc simţuri, dar crezând pe nedrept că am toate acestea”[548]. Descartes este consecvent cu îndemnul lui Iisus din *Evanghelia lui Matei*: „Iar dacă ochiul tău cel drept te stârneşte pe tine, scoate-l şi aruncă-l de la tine, căci mai de folos îţi este să piară unul din mădularele tale, decât tot trupul tău să fie aruncat în gheenă”[549]. Coruperea este generalizată şi doar o tehnică de negare totală a căilor prin care sufletul se leagă de această lume poate asigura, dacă nu salvarea, cel puţin încetarea înşelării prin suspendarea voită a judecăţii.

În viziunea carteziană, matematicile, domeniu al unei realităţi ce poate exista independent de sensibil, sunt şi ele puse sub semnul îndoielii prin tema Dumnezeului înşelător, ce conduce la îndoiala absolută, patronată de Geniul Rău. În acest punct al hiperbolei, al falsificării exagerate a realului, se construieşte *Cogito*-ul, de unde urmează drumul refacerii sensibilului, mai întâi prin certitudinea existenţei mele ca fiinţă cugetătoare, care conduce, prin argumentul ontologic, la existenţa lui Dumnezeu, garant al adevărului. Dumnezeu nu putea face ca ideile înnăscute, cum sunt cele matematice, să nu fie adevărate. O fiinţă perfectă nu poate fi înşelătoare – altfel, ar apărea semnele slăbiciunii şi ale imperfecţiunii. Această afirmaţie conduce la a accepta, pe această cale, verificată *more geometrico*, ca fiind *adevărat* în sensibil doar ceea ce poate fi *controlat matematic*, respectiv *întinderea* şi *mişcarea*. Toate celelalte, culoarea, sunetul, mirosul etc., trebuie eliminate ca fiind elemente ce nu pot găzdui necesitatea şi universalitatea. Astfel, raţionalismul cartezian, cu preţul sacrificării bogăţiei de impresii din lumea sensibilă, a găsit calea ştiinţei şi a cunoaşterii universale, aceeaşi la toţi oamenii. Metafizica, care este precum temelia unei case, pe care însă nu o vede toată lumea, ci doar arhitectul, stă la baza întregii cunoaşteri ştiinţifice.

---

[548] Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, pp. 23 – 24

[549] xxx, *Biblia sau Sfânta Scriptură. Noul Testament. Evanghelia după Matei*, 5:29, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1982, p. 1101

Mai explicit spus, Descartes operează în *Meditationes*… cu o reducţie a realului sensibil la structurile metafizicului. Fizica, care implica, în procesul cunoaşterii, simţurile, imaginaţia şi intelectul, trebuie, într-o primă etapă, redusă la geometrie şi algebră, ce operează doar cu imaginaţia şi intelectul. Iar matematica, la rândul ei, trebuie clădită pe metafizică, pe o *mathesis universalis* în sens absolut, singura capabilă să găzduiască o cunoaştere certă, care se bazează doar pe intelect. Simplitatea, în sensul oferit de claritatea şi distincţia ideilor, reprezintă, pentru Descartes, criteriul adevărului.

Structura tratatului *Meditationes de prima philosophia* reproduce schematic **Y**-ul pitagoreic, ce se deschide în partea stângă spre lumea Geniului Rău, iar în partea dreaptă, spre lumea lui Dumnezeu, garant al adevărului. Descartes nu întârzie să explice această perspectivă, atunci când arată deosebirea dintre *infant* şi *matur* în ceea ce priveşte modul specific de a vedea lumea. Copilul ia ordinea din lumea simţurilor drept reală, iar adultul se conduce după raţiune. Privind spre Soare, copilul îl vede mai mic decât Pământul şi învârtindu-se în jurul acestuia, pe când maturul va şti că, de fapt, lucrurile stau exact invers.

Visele carteziene şi îndoiala tip hiperbolă

Reluând scenariul viselor din 1619 şi interpretarea lor realizată de Descartes, putem urmări modul în care temele filosofice din *Meditationes*… au fost, mai întâi, trăite într-un context al inconştientului înainte de a li se oferi o coerenţă raţională, urmând metoda geometrică. Cazul lui Descartes este, poate, unul dintre foarte puţinele exemple din istoria filosofiei, când, cu mult înaintea lui Freud, întâlnim o încercare de a explica raţional visul, de a purcede cu mijloacele raţiunii în iraţional, în lumea aparent haotică a fantasmelor viselor.

În primul vis apare obsesiv *partea stângă*, semn al forţelor malefice. Filosoful dormea pe partea stângă, când a văzut nişte năluci care l-au înspăimântat, iar din pricina spaimei, visa că umblă pe străzi, aplecat spre stânga, „resimţind o anumită slăbiciune în partea dreaptă". Partea stângă se arată în această primă secvenţă ca fiind mai puternică decât cea dreaptă, care se vede neputincioasă. *Sinistrul*, diavolul, are ca simbol partea stângă. Mai departe, Descartes spune că un vânt puternic l-a luat pe sus şi l-a învârtit de trei sau patru ori pe piciorul stâng. *Vântul* este considerat de Descartes, în interpretarea visului pe care singur o realizează, ca fiind chiar Geniul Rău, iar în *Meditationes…,* filosoful notează: „voi presupune aşadar că nu există deloc un Dumnezeu adevărat, care ar fi izvorul absolut al adevărului, ci doar *un anumit Geniu Rău*, pe cât de puternic, tot pe atât de viclean

şi înşelător"[550], În acest orizont al stângii, filosofului îi apare în gândul din vis un pepene galben, considerat a fi nimic altceva decât *îndemnurile omeneşti*, respectiv atracţiile lumii sensibile cu toate minunăţiile ei iluzorii. În *Meditationes…,* apar, ca primă etapă a hiperbolizării, îndoiala naturală şi cea fictivă, ambele întemeiate pe datele iluzorii ale sensibilului. Visul continuă apoi cu prezenţa *vântului* care îl împingea către biserica şcolii, atunci când simţea o durere în partea dreaptă. Descartes vede în acel vânt manifestarea Geniului Rău, care încearcă să-l zvârle cu sila într-un loc unde el avea de gând să se ducă de bună voie. De aceea, Dumnezeu nu îi îngăduie să meargă mai departe şi să se lase luat pe sus, fie chiar şi spre un lăcaş sfânt, de către un spirit pe care nu îl trimisese el. Descartes nu ne explică prea lămurit care ar putea fi acest *lăcaş sfânt*, biserica şcolii poate, dar menţionează că se îndreptase într-acolo având de gând, iniţial, să meargă de bună voie. Suspiciunea intervine când Geniul Rău, Vântul din vis, îl împinsese pe acel drum cu sila. În contextul *Meditationes…,* este evident însă că acest rol nu putea să-l deţină decât matematica, spre care Descartes se îndreptase iniţial. Filosoful considera că cel mai mare matematician, dacă este ateu, nu-şi poate justifica propriile axiome, căci nu există certitudine matematică în lipsa unui garant din exteriorul intelectului nostru. Iar acesta nu poate fi altul decât Dumnezeu, văzut ca fiinţă perfectă.

Descartes s-a îndreptat spre matematici de bună voie, încă din primii ani de şcoală, în cadrul Colegiului Iezuit de la La Flèche, unde se remarcase ca un bun elev. Poate că şcoala din vis, alături de care se afla o biserică, să fi fost chiar imaginea ce îi amintea de acei ani petrecuţi în colegiu, unde ştim că filosoful avea un program privilegiat, recunoscându-i-se, astfel, calităţile excepţionale, mai ales în domeniul matematicii. În acest sens, este interesantă şi părerea lui V. F. Asmus, care, în prefaţa monografiei dedicate lui Descartes, se opreşte asupra însemnătăţii studierii matematicii în epoca respectivă, mai ales în Franţa, unde: „Unicul domeniu de creaţie ştiinţifică în cadrul căruia inovaţia nu era periculoasă era matematica. Matematicienii «puri» nu inspirau temeri, iar problemele şi teoremele lor nu păreau să răstoarne temeliile credinţei şi ale concepţiei obligatorii asupra lumii. Într-adevăr, în secolul al XVII-lea, în Franţa, apare o pleiadă de matematicieni străluciţi, iar Parisul devine centrul mondial al gândirii matematice înaintate (…). Operele lor, ca şi operele lui Descartes au pus bazele matematicii superioare, iar pe temeiul lor au luat naştere geometria analitică şi calculul probabilităţilor. La Paris s-a maturizat geniul matematic al lui Leibniz. Dacă Descartes s-ar fi măr-

[550] Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 23

ginit să se ocupe doar de domeniul matematicii, poate că nu ar fi trebuit să îşi caute o a doua patrie în Olanda"[551].

De ce Descartes nu s-a mulţumit cu matematica *Sorbonei*? De ce se retrage în Olanda protestantă? Răspunsurile la aceste întrebări ni le dă chiar Descartes, care mărturiseşte că numai acolo putea găsi liniştea necesară găsirii adevărului, evitând suspiciuni ce l-ar fi putut transforma într-o victimă, asemenea lui Galileo Galilei. Tânărul Descartes avea nevoie de o matematică fondată pe baze riguros metafizice; matematica lipsită de aceste fundamente, o matematică în sine, putea fi periculoasă, pentru că ea crea loc unui *Dumnezeu înşelător*. În lipsa unei temelii metafizice, care să găzduiască ideea perfecţiunii divine, drumul matematicii poate să fie unul patronat de *Geniul Rău*, unul al iluziei şi al falsificării, şi nu calea ce duce spre adevăr. Filosoful este suficient de matur pentru a evita capcanele unei matematici lipsite de un fundament metafizic, care, în final, ar putea plasa omul în vârtejul *Geniului Rău*, în lumea libertinilor, lipsiţi de Dumnezeu.

În acest punct al demersului nostru, trebuie să facem referire la prinţul Maurits van Nassau, comandantul armatei olandeze, sub comanda căruia s-a aflat Descartes în primul an al carierei sale militare. Generalul Maurits era calvinist, dar, dincolo de ideile religioase, pentru care ştia prea bine că se duc atâtea războaie, el era un mare admirator al progreselor obţinute în matematici, progrese pe care, de altfel, le şi aplica cu succes în Academia militară pe care o înfiinţase în castelul său de la Breda. Se spune că, pe 23 aprilie 1625, întrebat, pe patul de moarte în ce crede, el a răspuns: „Cred în faptul că doi şi cu doi fac patru, şi că patru şi cu patru fac opt".[552] Această replică va fi introdusă ulterior de Molière, în 1663, în discursul celebrului său libertin, Don Juan:

*„**Sganarelle:** (…) Mais, encore faut-il croire quelque chose dans le monde: qu'est-ce donc que vous croyez?*

***Don Juan:** Ce que je crois?*

***Sganarelle:** Oui.*

***Don Juan:** Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.*

***Sganarelle:** La belle croyance et les beaux articles de foi que voici. Votre religion, à ce je vois, est donc l'arithmétique?".*[553]

Molière demonstrează prin aceste replici, în chip magistral, un fapt caracteristic secolului al XVII-lea: odată ce a apărut *îndoiala*, intelectualii au înlocuit

[551] V. F. Asmus, *Descartes*, traducere de Al. Posescu şi L. Rénert, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1958, p. 13

[552] Stephen Toulmin, *The Invention of Disciplines*, în Nico Stehr, Reiner Grundmann (editors), *Knowledge: Critical Concepts*, vol. II, Routledge, New York, 2005, pp. 182 – 183

[553] Molière, *Oeuvres*, l'acte III, scène I, Victor Lecou, Libraire – Éditeur, Plon, Paris, 1854

credinţa, care nu le mai aducea nicio speranţă, cu spiritul ştiinţific, cu ajutorul căruia totul se putea măsura, cuantifica. *„Je crois que deux et deux sont quatre"* exprimă tocmai acest triumf al ştiinţei, iar acest enunţ poate fi considerat o maximă demnă de blazonul epocii raţiunii.

Revenind la imaginea şcolii din vis, pe care o considerăm ca fiind un simbol al matematicilor, adăugăm ceea ce filosoful prezintă în chip explicit atunci când afirma că: „Dumnezeu nu-i îngădui să meargă mai departe şi să se lase luat pe sus, fie chiar şi spre un lăcaş sfânt, de către un Spirit pe care nu-l trimisese el; deşi era pe deplin încredinţat că spiritul lui Dumnezeu fusese cel care-l îndemnase la început să se îndrepte către biserică". Descartes arată că, de fapt, nu matematicile sunt rele, ci lipsa unui sprijin metafizic care să le întemeieze. Atunci când acest fundament va exista, matematicile îşi vor relua locul lor de domeniu privilegiat, comparat, pe bună dreptate, cu un trup al lui Dumnezeu, imaginat în vis ca o şcoală în curtea unei biserici. După această *hiperbolă demonică*, cum ar spune Jacques Derrida[554], Descartes va resimţi o mare spaimă născută din *sindereza* sa, din voinţa care decide să se rupă de tot ce a primit până atunci ca adevărat. Filosoful francez, ca om al secolului al XVII-lea, trece printr-un proces de scindare a unei reprezentări, asemenea lui Faust şi pictorului german Christoph Haitzman, de care s-a ocupat îndelung Freud. „Este vorba despre procesul, cunoscut nouă, de scindare a unei reprezentări cu conţinut contradictoriu – ambivalent – în două părţi puternic contrastante. Contradicţiile din natura originară a lui Dumnezeu sunt însă o reflexie a ambivalenţei care domină relaţia individului cu tatăl său personal. Dacă Dumnezeu cel bun şi drept este un substitut de tată, atunci nu trebuie să ne mirăm că şi atitudinea ostilă, care îl urăşte şi care se teme de el şi care se plânge de el a căpătat expresie în crearea lui Satan. Tatăl ar fi deci prototipul originar individual atât al lui Dumnezeu, cât şi al Diavolului. Religiile ar fi stat încă sub efectul retroactiv al faptului incontestabil că tatăl originar primitiv era o fiinţă neînfrânat de rea, mai puţin asemănătoare cu Dumnezeu şi mai asemănătoare Diavolului"[555].

În cel de al doilea vis, Descartes aude *un tunet* pe care îl interpretează a fi chiar Spiritul Adevărului, ce cobora asupră-i pentru a pune stăpânire pe el, ceea ce corespunde, în *Meditationes*…, adevărului *evident* pe care îl găzduieşte *cogito-ul*. Abia acum dilema cu privire la calea de urmat în viaţă, ce se găseşte în versurile lui Ausoniu, *„Quod vitae sectabor iter",* ce reiau acel *Est et Non* al lui Pitagora, şi-au

[554] Jacques Derrida, *Scriitura şi diferenţa*, traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 88

[555] Sigmund Freud, *Un caz de nevroză demoniacă în secolul al XVII-lea*, în *Opere esenţiale,* vol. 7 – *Nevroză, psihoză, perversiune,* traducere din limba germană de Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Editura Trei, Bucureşti, p. 346

aflat rezolvarea pentru Descartes, deoarece filosoful s-a considerat luminat de către Spiritul Adevărului, cel ce i-a deschis *comorile tuturor ştiinţelor*. Metafizica, odată fondată pe *cogito*, poate garanta întregul lanţ al cunoaşterii, ea deţinând funcţia de punct arhimedic. Analogiile dintre vise, interpretarea lor şi structura tratatului *Meditationes*… sunt evidente din perspectiva **Y**-ului pitagoreic (vezi Figura nr. 3).

Y-ul pitagoreic, ce vizează discreditarea unei lumi şi supralicitarea alteia, va fi suspectat de doi dintre cei mai mari filosofi francezi ai secolului al XX-lea: Michel Foucault (1926 – 1984) şi Jacques Derrida (1930 – 2004). Întemeietorul *„deconstrucţiei"* în filosofie, Derrida, rosteşte un celebru discurs, intitulat *Cogito şi istoria nebuniei,* pe 4 martie 1963, la *Collège philosophique,* şi publicat ulterior în volumul *Scriitura şi diferenţa,* în care analizează *„ca discipol admirativ şi recunoscător",* opera lui Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'age classique (Istoria nebuniei în epoca clasică),* prin prisma căreia are prilejul de a se referi la *cogito-ul* cartezian. Pentru Derrida, în cadrul *Meditaţiilor* carteziene pare mai important zbuciumul din îndoiala hiperbolă, ce se desfăşoară sub orizontul părţii stângi. Acolo, consideră el, este găzduită, până la urmă, viaţa, zbuciumul etern al căutării sensului existenţial. În această criză, născută din căutarea unui sens existenţial, raţiunea excesivă devine mai nebună ca nebunia, iar nebunia apare mai raţională decât raţiunea, spune acelaşi filosof.[556] În plus, unul dintre *motto*-urile studiului lui Derrida este ales din opera lui Sören Kierkegaard: *„clipa deciziei e nebunie"*[557]. *Decizia* ne poate face să uităm celelalte posibilităţi. *Decizia,* chiar în numele unui drum ce urmează ordinea raţiunii *evidente*, nu poate fi decât un non-sens. Astfel, nebunia, aşa cum o vede Derrida, este mai raţională decât raţiunea excesivă, dat fiind că se află mai aproape de sursa vie, chiar dacă *tăcută sau murmurată*, a sensului.

Momentul deciziei, fie el şi *cogito*, este, inevitabil, unul de criză. *Cogito*-ul reia criza prin care a trecut şi Parmenide, atunci când separă, în poemul său, calea *Logos*-ului de calea sensibilului *(a labirintului),* calea sensului de calea non-sensului, a Fiinţei de Nefiinţă. Derrida îşi încheie discursul relativizând separaţia tranşantă şi ireconciliabilă dintre cele două lumi. În acest sens, el consideră că se poate vorbi, şi aceasta mai ales în ultimele secole, despre veritabile *crize de raţiune* sau, mai grav, despre *accese de raţiune*. Lecţia mare a lui Foucault, din *Istoria nebuniei în epoca clasică*, constă în faptul că ne face să conştientizăm că există aceste *crize de raţiune*, care, în mod paradoxal, sunt complice cu ceea ce lumea numeşte *crize de nebunie*.[558] În acest sens este clarificatoare şi constatarea gânditorului român Ştefan Afloroaei care, în lucrarea *Ipostaze ale raţiunii negative – Scenarii istorico-simbolice*, afir-

[556] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 98
[557] *Ibidem*, p. 53
[558] *Ibidem*, p. 98

mă: „Se poate citi în Descartes nu atât cenzura istorică dintre realitate şi ficţiune, sau dintre raţiune şi nebunie, cât imposibilitatea separării lor. Este tocmai ceea ce naşte o dialectică dramatică, a dramei sau a fabulei. Cine crede în chip grav că realul este prezenţa şi că prezenţa întruchipează adevărul, restul fiind complet de partea cealaltă, a nefiinţei, uită că se află cuprins, de fapt, într-o mai vastă fabulă"[559].

Revenind la Descartes şi urmând dialectica nebuniei şi a raţiunii excesive în cazul său, am putea sesiza jocul secund în care filosoful era plasat, poate, fără să-şi dea seama. Astfel, dacă nu ar fi fost nebunia acelei vremi, ce acumulase tensiunile propagandei din preajma Războiului de Treizeci de Ani, dacă nebunia unei lumi ce se vedea aproape de sfârşit după profeţiile luterane nu ar fi transpus sufletul tânărului Descartes, în acea noapte de 10/11 noiembrie 1619, în lumea himerelor imaginaţiei, dacă nu s-ar fi crezut atunci mai nebun decât nebunii, cum o mărturiseşte în *Meditationes*…, poate că nici *criza de raţiune*, prin care gânditorul a suspectat întregul real sensibil nu ar fi apărut. Această complicitate stranie a raţionalului cu iraţionalul poate că este, până la urmă, acel ceva care face, totuşi, din filosofie un act de viaţă a interiorităţii, fără de care, în ultimă instanţă, nu ar exista acel *Je suis, j'existe* cartezian.

Sfârşitul *Meditaţiei Întâi*, de fapt locul ultimei contra-teze, este marcat tot de un *„dar",* care ne arată un Descartes prea puţin dispus să abordeze o cale ascetică, ce l-ar fi putut conduce spre negarea tentaţiilor lumii captive. Filosoful o spune extrem de clar: „*dar* [s.a.] acest proiect este penibil şi presupune o mare trudă"[560]. Descartes dezvoltă una dintre temele predilecte ale mentalului baroc, respectiv aceea a visului generalizat, care este de preferat stării de veghe. În vis, iluzia devine reală, iar Eul este purtat, fără voia sa, într-o călătorie fără liber arbitru şi judecată morală, este lumea unde totul este permis, inclusiv eroarea. A ieşi din lumea sclaviei visului echivalează cu descoperirea sentimentului tragic al existenţei, născut din utilizarea liberului arbitru, din opţiunea cutremurătoare pe care trebuie să o faci în faţa adevărului, care aduce odată cu el neantul sau, poetic spus, Geniul Rău.

Meditaţia Întâia, în alte condiţii sau în alt ev, ar fi putut fi o carte independentă, de sine stătătoare, reprezentativă pentru mentalitatea barocă dominată de ambivalenţe, contradicţii şi scepticism. Dar epoca era prea coaptă şi era nevoie de o lume nouă, pe care o va deschide *cogito*-ul. Aproape că această primă meditaţie nu are nicio legătură cu tot restul textului, care deschide drumul non-interogativ al deducţiilor logico-matematice.

---

[559] Ştefan Afloroaei, *Ipostaze ale raţiunii negative – Scenarii istorico-simbolice,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 95

[560] Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 24

În meditaţiile următoare, stilul se schimbă şi el, devine mult mai tehnic, mai ştiinţific, mai riguros. Odată cu *Meditaţia a Doua,* Descartes încetează de a mai fi un autor baroc, deschizând drumul certitudinilor moderne. Drumul negărilor succesive îl va conduce, urmând ordinea raţiunii, la *cogito*, la acel adevăr absolut, indubitabil, ce afirmă certitudinea pe care o posedă Eul asupra propriei conştiinţe de sine şi a faptului că există. Această conştiinţă se poate ridica apoi, prin metafizică, la certitudinea adevărurilor matematice, care, la rândul lor, fiind fructul unei metafizici universale, pot fi acceptate şi ca structuri necesare ale Universului. Înainte de a scrie tratatul *Meditationes de prima philosophia,* Descartes avea, cu siguranţă, foarte clară schema sistemului său. Nicio frază nu este întâmplătoare; textul reflectă rezultatul unei îndelungate preocupări pentru a se găsi formula cea mai adecvată de prezentare a ideilor care-l urmăreau pe filosof din anii tinereţii, când, undeva în Germania, pe malul Dunării, avusese acea inspiraţie considerată a-l fi dus din Infern până pe culmile Olimpului. Întregul demers ulterior din *Meditationes*… este gândit în oglindă în raport cu *Prima Meditaţie*; pentru fiecare teză prezentă acolo, există o contra-teză în restul *Meditaţiilor*. Tema centrală a *Primei Meditaţii* se axează pe posibilitatea existenţei unui Geniu Rău, idee ce este contrabalansată total, prin intermediul celorlalte meditaţii, de certitudinea, demonstrată *more geometrico,* că Dumnezeu nu poate fi înşelător.

Prima *Meditaţie* are un caracter aparte, marcat de prezenţa ei la începutul textului cartezian, având rolul unei teze care trebuie combătută. Este ca şi cum acolo s-ar fi condensat toate relele acumulate de scepticismul de tip baroc al libertinilor parizieni, pe care Epoca Modernă, născută din conflictul dintre Reformă şi Contra-reformă, avea datoria să le contrabalanseze. Au trebuit să treacă mai bine de trei secole până când, prin psihanaliză, dosarul *Meditaţiei Întâi* să fie redeschis şi reevaluat la adevărata-i dimensiune. Aceasta nu este altceva decât filosofia inconştientului. Scrupulul intelectului şi al voinţei sau, mai precis, cum le numeşte Descartes: un Dumnezeu, care poate fi înşelător, şi un Geniu Rău nu sunt decât nume pentru recunoaşterea unui substrat psihic ce depăşeşte conştiinţa, căci, dincolo de ceea ce înţelegem sau dorim, există ceva mult mai amplu şi care determină aceste lucruri, un substrat despre care ştim că există, dar despre care nu putem spune aproape nimic. Acest *totul despre care nu ştim nimic* îl va cutremura pe Pascal, care va spune că „nimic nu-l înspăimântă mai mult decât tăcerea spaţiilor infinite".

Spiritul matematic sau despre *Supra-Eu* în filosofia lui Descartes

Ca toţi contemporanii săi, Descartes este un gânditor extrem de prudent, uneori chiar duplicitar, un adevărat *homo duplex*. Pe de o parte, el urmăreşte să demonstreze nemurirea sufletului şi separabilitatea sa de corp, iar pe de altă parte, el

crede cu toată convingerea în comuniunea reală a celor două substanţe (suflet şi trup) şi în incapacitatea de a le separa, apropiindu-se, astfel, de spiritul magic al Renaşterii. Există un Descartes care izolează Eul *(Je)* de restul realităţii, în calitate sa de actor independent, pentru ca mai târziu, în ultimele sale lucrări, să devină un magician adevărat care caută să înţeleagă legăturile subtile dintre *Je* şi energiile pe care acesta le construieşte.

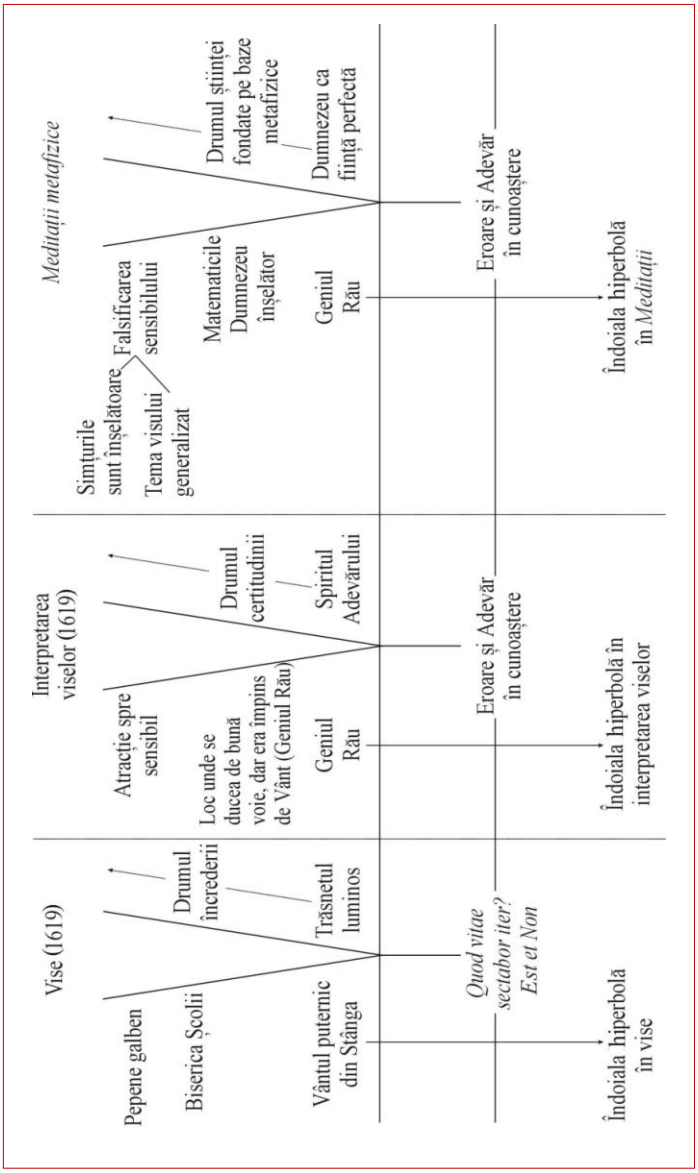


Figura nr. 3. *Schema Y-ului pitagoreic în visele şi în metafizica lui Descartes*

În *Meditationes de Prima Philosophia*, există o formulare oarecum ciudată, pe care Descartes ţine să o repete de două ori. Astfel, în varianta latină a textului, apare *ego sum, ego existo*[561], iar în cel francez – *je suis, j'existe (eu sunt, eu exist)*[562]. Traducerea franceză scoate şi mai bine în evidenţă ideea de repetiţie, arătând că *Eul* concret, psihologic, personal, al lui X sau Z, cel care este legat de amintiri personale şi de un anumit trup, acel *Je suis*, găzduieşte un *Eu* transpersonal, metafizic, *J'existe,* ce are rolul de a consolida metafizica şi ştiinţa. Diferenţa dintre cei doi *Eu* o regăsim şi în terminologia carteziană cu privire la suflet. În traducerea *Meditationes*… în limba franceză, Claude Clerselier (1614 – 1618), editorul parizian al mai multor lucrări ale lui Descartes, foloseşte cuvântul *esprit* pentru a exprima noţiunea de *suflet,* cu toate că, mai firesc, ar fi fost să utilizeze *l'âme.* De fapt, traducătorul tinde să unifice limbajul cartezian. Astfel, încă de la începutul *Meditationes*…, ceea ce era *ratio*[563] sau *mentis*[564] devine *esprit* în varianta franceză, de care Descartes se declară, de altfel, foarte mulţumit, considerând-o mai bună decât textul său latin. În al treilea şir de răspunsuri la obiecţiile lui Hobbes, Descartes ţine să lămurească „încurcătura" terminologică ce poate naşte confuzii în mintea unui om format în spiritul excesiv de pedant al scolasticii. Termenii *un esprit, une âme, un entendement, une raison*[565], exprimă, de fapt, acelaşi lucru: facultatea de a gândi *(la faculté de penser).*

În *Meditaţiile metafizice*, Descartes ne oferă una dintre cele mai complexe descrieri a ceea ce înseamnă a fi un lucru cugetător sau o natură gânditoare. Un lucru care gândeşte este *un lucru care se îndoieşte, care înţelege, care afirmă, care neagă, care vrea, care nu vrea, care îşi imaginează şi care simte.*[566] Din această definiţie a naturii cugetătoare, vedem cum termenii *mens, ratio,* folosiţi în varianta latină, sau *l'esprit*, în cea franceză, sunt departe de a surprinde întreaga gamă a ceea ce înţelege Descartes prin *natură cugetătoare*, care implică, pe lângă aspectul strict intelectiv, şi alte elemente care ţin tot de interioritatea umană, cum ar fi: *voinţa, imaginaţia, simţirea.* Aceasta explică de ce, atunci când a avut în vedere să evidenţieze distincţia dintre suflet şi trup în *Meditaţii,* Descartes a folosit termenul *spirit*, iar atunci când a vrut să reliefeze unirea sufletului cu trupul, în *Pasiunile sufletului*, el foloseşte doar termenul francez pe care îl aminteşte deja în al treilea şir de obiecţiuni aduse *Meditaţiilor,* şi anume, *suflet (l'âme).*

---

561 René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, în Charles Adam, Paul Tannery (editors), *Œuvres de Descartes,* Vrin, Paris, 1897 – 1913, tom VII, p. 27
562 *Ibidem,* tom IX, pp. 21 – 22
563 *Ibidem,* tom VII, p. 18
564 *Ibidem*, tom VII, p. 21 şi p. 81
565 *Ibidem,* tom IX, p. 135
566 René Descartes, *Meditaţii metafizice,* traducere de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 29

Pentru Descartes, *cogito*-ul este ultimul grad de realitate. În *Prefaţa* la ediţia în limba franceză a lucrării *Principia philosophiae,* el ţine să clarifice acest aspect, arătând că principiile lui Platon şi Aristotel, respectiv *ideea de Bine* şi cea de *Fiinţă*, nu posedă realitate, ele fiind simple abstracţii, lipsite de orice fel de conţinut.[567] La *cogito,* în calitate de *Eu* substanţial, se ajunge prin îndoiala de tip hiperbolă, care este un exerciţiu spiritual. Prin acest magnific exerciţiu, mai întâi *Eul* se distinge de corp prin *punerea simţurilor în paranteză*, apoi se deosebeşte de imaginile *fantasiei* prin suspendarea acestei facultăţi, pentru ca, în final, să elimine chiar intelectul şi judecăţile matematice care depind de el. În urma acestei negări radicale, *Eul* nu se dizolvă, ba, din contră, îşi afirmă realitatea pe care o are în calitate de condiţie ultimă a tot ceea ce este real. Acest lucru ţine Descartes să-l specifice: *Eul* are realitate, fiind o natură creatoare *(naturans)* şi nu una creată *(naturata)*. În acest sens, *Eul* descoperit de Descartes are o natură metafizică, pe care însă o găzduieşte *Eul* psihologic, concret, viu, al oricărui om.

Chiar dacă, la prima vedere, pare că Descartes nu aduce nimic nou prin *Meditaţii* faţă de spiritul scolastic fondat pe autoritatea lui Aristotel, de fapt lucrurile nu stau de fel aşa. Mai degrabă, în această dublă natură a *Eului* stă însuşi miezul filosofiei carteziene. Descartes nu a putut gestiona şi accepta lumea inconştientului, a visului sau chiar, în situaţii extreme, a halucinaţiei. Este o lume care îl sperie şi pe care o respinge în teritoriul extrem de obscur al Geniului Rău, creat ca apoteoză a îndoielii radicale de tip hiperbolă. Îndoiala carteziană are tocmai menirea unei purificări, a unei eliberări de disconfortul pe care îl creează presiunea inconştientului asupra fiinţei umane. Dacă ar fi să folosim limbajul lui Sigmund Freud, filosoful francez nu a făcut altceva prin sintagma *je suis, je existe* decât să creeze separaţia dintre *Eu* şi *Supra-Eu*. Pe de o parte, avem *Eul personal*, acel *eu sunt (je suis),* cu amintiri sensibile şi legat prin universul viselor de inconştient şi, de cealaltă parte, se conturează deja *Supra-Eul*, ca instanţă corectoare a unui univers ce face loc unui Dumnezeu ce poate fi înşelător şi, mai rău, chiar un Geniu Rău, un mare falsificator al întregului real. Descartes se păzeşte, de fapt, de pericolul ca visul, halucinaţia să nu se reverse în universul exterior, ca nu cumva inconştientul să preia controlul asupra Eului. În noaptea de 10/11 noiembrie 1619, el a resimţit o uriaşă panică în legătură cu posibilitatea dizolvării Eului în universul inconştientului. Eul metafizic, devenit Supra-Eu, *„J'existe"*, îl deschide spre universal, spre ceea ce poate fi obiectiv, independent de halucinaţiile strict subiective, născute din vis. Pus la lucru, acest Supra-Eu îşi construieşte propria lui viaţă ca spirit, devenind un Supra-Eu matematic, ce lucrează *more geometrico*, prins

[567] René Descartes, *Les Principes de la Philosophie,* première partie – lettre préface, introduction et notes par G. Durandin, Vrin, Paris, 2002, pp. 28 – 32

în cătuşa unei exactităţi pe care o ridică la rang de adevăr. Blazonul care conferă energie acestui Supra-Eu ştiinţific, întemeiat pe rigorile matematicii, devine ideea de Dumnezeu. Un Dumnezeu al savanţilor şi al filosofilor, cum îl va numi Blaise Pascal. Supra-Eul, încărcat energetic cu ideea de Dumnezeu, poate trece la o cenzură matematică a întregului real. Astfel, mai întâi fizica, apoi morala şi, în final, chiar pasiunile trebuie să fie geometrizate. Putem spune că, în cazul lui Descartes, se constată *o obsesie a geometrizării*. Pentru a fi real, trebuie să fii subordonat unei structuri matematice. Există doar atâta realitate câtă matematică poate fi aplicată. Supra-Eul matematic devine unul torţionar, împingând gândirea carteziană până la absurd, până la boala raţiunii surprinsă de Derrida.[568] Supra-Eul impune Eului un auto-control de factură geometrică, ce anihilează funcţiile reglatoare ale inconştientului. Neacceptând universul inconştientului, el anulează legătura fiinţei umane cu energiile obscure ale naturii, pe care magicienii din Renaştere căutau să le integreze într-o viziune antropologică mai amplă.

Poate că nu este întâmplător faptul că iezuitul Descartes a menţionat, atât de des în manuscrisul *Olympica,* data de 10 noiembrie. Mai întâi, apare 10 noiembrie 1619, data memorabilă a celor trei vise venite, poate, prin inspiraţie divină, apoi 10 noiembrie 1620, momentul întemeierii acelei admirabile ştiinţe, care nu putea fi alta decât *mathesis universalis*. Întâmplare sau nu, 10 noiembrie este şi data de naştere a lui Martin Luther şi, în consecinţă, prilej de mare sărbătoare pentru protestanţii de pretutindeni. Luther este cel care declanşează marea cenzură a fantasmelor inconştiente, impunând spiritul unui iconoclasm exterior şi interior. Imaginea este subordonată cuvântului, iar *fantasia* – intelectului. Dacă Luther s-a salvat de halucinaţii prin *„sola fide, sola scriptura",* Descartes o va face, la rândul său, prin metoda geometrică, acea *mathesis universalis*, ce va aduce în scenă un „Dumnezeu glorios", ca Supra-Eu excesiv al tuturor savanţilor şi al filosofilor.

Proba labirintului cretan sau depăşirea ambivalenţelor raportului dintre suflet şi trup

Meditaţia a şasea sau *Despre existenţa lucrurilor materiale şi despre deosebirea reală dintre sufletul şi corpul omului* surprinde îndeosebi ambivalenţa lui Descartes în ceea ce priveşte separarea sau unirea sufletului omului cu trupul său. Dacă în primele meditaţii el demonstrează că există două substanţe separate, suflet şi corp, în această ultimă meditaţie, filosoful susţine că, de fapt, ele comunică una cu alta, că nu sunt chiar separate. *Meditaţia a şasea* este o probă evidentă că Descartes este un om al timpurilor sale, ambivalent, afirmând că sufletul şi trupul sunt separate din punct

[568] Jacques Derrida, *op. cit.,* 1998, p. 98

de vedere teologic, dar sunt unite din punct de vedere ştiinţific, pentru că el, filosoful, este un om credincios, dar şi medic şi matematician.

Meditaţia a şasea, care vine să împlinească întreg demersul cartezian întreprins în *Meditaţiile metafizice,* are arhitectonica cea mai complexă, revenind, în oglindă, la temele *Meditaţiei întâi.* Ideea principală tratată în ultima Meditaţie constă în a reabilita existenţa obiectivă a sensibilului, a corporabilităţii. Este locul unde se naşte celebrul dualism cartezian. Cele două substanţe: cea gânditoare *(res cogitans)* şi cea întinsă *(res extensa)* îşi definesc aici statutul ontologic. În prima parte a argumentării, Descartes aminteşte, încă o dată, temele generale lansate în *Meditaţia întâia,* prin care se demonstra faptul că nu putem avea încredere în datele simţurilor şi că nu putem separa visul de veghe pe baza unor criterii sigure şi ferme. Argumente de acest gen păreau suficiente pentru a falsifica întreaga natură corporală şi a o plasa sub incidenţa non-realului. Corporabilitatea devine, astfel, doar o iluzie fantastică, creată de *malus spiritus*. *Meditaţia a şasea* se desfăşoară însă şi sub incidenţa *Meditaţiei a treia*, în care filosoful demonstrase deja, conform cu ordinea raţiunii, că Dumnezeu nu poate fi înşelător.

Se naşte, în acest context, un prim argument în favoarea reabilitării sensibilului: dacă Dumnezeu este perfect şi nu înşală, atunci El nu putea crea ceva inutil, cum ar fi, spre exemplu, „facultatea de a imagina care este în mine" şi care „nu este altceva decât o anumită aplicare a facultăţii care cunoaşte"[569]. Filosoful stabileşte însă, de la început, faptul că există o „deosebire între imaginaţie şi înţelegerea intelectuală pură sau conceperea". De exemplu, noi putem să gândim cu intelectul diferite figuri geometrice, ca de exemplu un poligon cu o mie de laturi sau chiar cu un milion de laturi, dar imaginaţia este departe de a ne oferi astfel de perspective[570]. Ea ar deveni, astfel, o facultate de prisos, fiind mult inferioară intelectului. Dar cum Dumnezeu nu putea crea nimic inutil, este evident că ea face legătura cu lumea corporală, care este de altă natură decât cea găzduită de facultatea cogitativă. *Imaginaţia* devine termenul mediu între sensibil şi inteligibil, aşa cum o gândise şi Aristotel. Dacă Descartes ar fi rămas la nivelul primelor două *Meditaţii*, în acel solipsism al lui *res cogitans,* facultatea imaginativă ar fi fost, într-adevăr, de neexplicat. Dar dacă Dumnezeu nu creează nimic inutil, rezultă că imaginaţia şi simţurile trebuie să aibă un obiect real.

Al doilea argument pe care îl pune Descartes în scenă este legat de faptul că nu pot crea cu propria mea voinţă realitatea oferită prin intermediul simţurilor, ceea ce face ca aceasta să dobândească, astfel, obiectivitate.[571]

---

[569] Descartes, *Meditaţii metafizice*, traducere de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 66
[570] *Ibidem*, pp. 66 – 67
[571] *Ibidem*, pp. 68 – 69

Al treilea argument constă în disconfortul resimţit în lipsa aerului, a apei şi a alimentelor.[572] Lipsa acestor elemente poate provoca maximă suferinţă şi chiar moartea, ceea ce înseamnă că prezenţa lor este, de asemenea, necesară. Posibilitatea de a compensa lipsa lor obiectivă prin creaţii pur spirituale este iluzorie. Nu o să-mi satisfacă niciodată setea un pahar creat la nivelul *fantasiei*.

Al patrulea argument este prezenţa involuntară a durerii atunci când corpul meu este afectat de factori exteriori, cum ar fi o săgeată care intră în picior.[573] Chiar dacă există şi excepţii ale unor oameni cu picioarele amputate, care resimt, în continuare, durere, faptul nu s-ar întâmpla dacă ei nu ar fi avut niciodată picioare. Descartes explică cum, în acest caz, nervii ce pornesc din creier păstrează amintirea piciorului pierdut. Din acest argument, rezultă faptul că trupul meu este perceput ca fiind ceva diferit de celelalte corpuri, deoarece sufletul este legat de trup într-o manieră foarte intimă, care să asigure comunicarea celor două substanţe. Dar chestiunea de fond, respectiv modul cum se produce transferul mesajelor verbale spre corp, rămâne o enigmă. A-i spune unei mâini să se ridice este acelaşi lucru, în definitiv, cu a-i spune unui munte să se ridice şi el să facă acest lucru. Paradoxul comunicării substanţelor nu putea fi soluţionat de filosofia dualistă a lui Descartes.

Al cincilea argument se concentrează pe prezenţa pasiunilor. Descartes avea să constate, în acest sens, un fapt pe care îl va reaminti şi în *Pasiunile sufletului,* şi anume că, dacă pasiunile sunt ale sufletului, ele nu ar putea să apară însă în lipsa corpului. Pasiunile reflectă, în modul cel mai intim, legătura dintre suflet şi trup.[574]

Al şaselea argument, continuitatea şi coerenţa stării de veghe nu funcţionează atunci când este vorba despre vise sau halucinaţii.[575] Întotdeauna când ne trezim şi intrăm în starea de veghe, începem de acolo de unde am lăsat evenimentele atunci când ne-am culcat; cu alte cuvinte, ne trezim în aceeaşi lume, lucru care nu este valabil în cazul viselor şi al halucinaţiilor. Visele sunt independente unul de altul, având o maximă libertate şi spontaneitate. Lumea din starea de veghe ni se impune cu obiectivitate, forţându-ne să ne adaptăm ei în permanenţă. Trauma cea mai mare a lui Descartes, pe care o putem identifica relativ uşor în tratatul *Meditaţii metafizice*, este legată de penetrarea universului visului în starea de veghe. Este vorba despre ceea ce numim *halucinaţii* sau *distorsiuni ale percepţiei.* Este momentul când realitatea corporală îşi pierde statutul de obiectivitate. Halucinaţiile

572 *Ibidem*
573 *Ibidem*, p. 78
574 *Ibidem*, p. 68
575 *Ibidem*, p. 70

dizolvă realul în vis, reprezentând o penetrare violentă a universului subiectiv în cel exterior, care are pretenţii de obiectivitate.

În *Meditaţia a şasea*, prin toate aceste şase argumente, care vin să confirme obiectivitatea realităţii corporale, Descartes caută, în fapt, remediul la această situaţie ce poate degenera în solipsism şi deznădejde în ceea ce priveşte posibilitatea de a avea o cunoaştere adecvată asupra a ceea ce numim *realitate sensibilă.* În finalul acestei meditaţii, există un fragment care vine să confirme faptul că filosoful francez şi-a îndeplinit misiunea reabilitării lumii corporale cu succes: „Şi trebuie respinse toate îndoielile din aceste zile care tocmai au trecut, ca fiind hiperbolice şi ridicole, în special această incertitudine cu privire la somn, pe care nu-l putem deosebi de veghe…".[576] Dacă se întâmplă, totuşi, ca în real să pătrundă ceva similar visului, cum ar fi, de exemplu, apariţia şi dispariţia neexplicabilă a ceva, este de preferat să considerăm că cel care ne joacă feste este creierul nostru.[577] Realul corporal nu poate produce astfel de lucruri inexplicabile, căci „din faptul că Dumnezeu nu este deloc înşelător, rezultă că în privinţa acesta nu sunt înşelat deloc"[578].

În *Meditaţii metafizice*, Descartes dezvoltă o ambivalenţă evidentă între dualismul suflet – trup, care este punctul de plecare al filosofiei sale, şi afirmarea existenţei unei relaţii strânse între acestea, care merge până la uniune. Pe parcursul *Meditaţiei a şasea,* filosoful francez afirmă de mai multe ori că cele două substanţe sunt complet unite, dar tot de atâtea ori susţine că ele sunt despărţite una de cealaltă. El separă sufletul de trup atunci când afirmă că primul este complet indivizibil, în timp ce ultimul este, de la natura sa, întotdeauna divizibil[579], ba chiar susţine că, întrucât spiritul este complet distinct de trup, el poate exista şi fără acesta.[580] Pe de altă parte, sufletul şi trupul sunt unite, deoarece „natura mă învaţă prin aceste sentimente de durere, de foame, de sete etc., că nu sunt instalat în corpul meu, doar precum un cârmaci în nava sa, ci, afară de aceasta, că îi sunt intim legat, atât de strâns şi confundându-ne şi amestecându-ne, încât alcătuiesc împreună cu el un singur tot"[581].

Martial Gueroult (1891 – 1976), în cartea *Descartes selon l'ordre des raisons*, încearcă să demonstreze că, în *Meditaţia a şasea,* filosoful francez dezvăluie una dintre cele mai complicate consecinţe pe care le naşte sistemul său metafizic, respectiv comunicarea substanţelor.[582] Cum este cu putinţă ca, din moment ce sub-

[576] *Ibidem,* p. 80
[577] *Ibidem*
[578] *Ibidem,* p. 81
[579] *Ibidem*, p. 77
[580] *Ibidem*, p. 71
[581] *Ibidem,* p. 73
[582] Martial Gueroult, *Descartes selon l'ordre des raison*, Aubier, Paris, 1991

stanţele au fost găsite ca fiind de esenţă diferită, să poată totuşi comunica între ele? Oare nu există o unitate substanţială care nu poate fi sesizată prin raţiuni metafizice între suflet şi trup? Răspunzând acestor provocări, filosoful arată că, deşi sufletul şi trupul au fost identificate ca două substanţe diferite, ele se găsesc într-o strânsă unitate substanţială. Un posibil scenariu asupra raţiunilor care l-au determinat pe Descartes să-şi revizuiască atitudinea dualistă, care decurgea, în chip firesc, din ordinea raţiunii, ar fi următorul: sub puternica influenţă a iezuiţilor, filosoful îşi asumă mai întâi misiunea de a izola *Eul* cugetător pentru a putea fonda ştiinţa mecanică modernă, care se dorea străină de orice formă substanţială ce ar fi trimis la panteism şi magie. În acest context, izolarea substanţelor era o datorie necesară, pe care iezuitul Descartes a îndeplinit-o într-o manieră ireproşabilă. Numai că filosoful, în forul său intim, nu este ferm convins de aceasta, iar faptul va fi relevat din plin de corespondenţa sa cu Prinţesa Elisabeth de Bohemia pe tema atât de delicată a emoţiilor, în care Descartes testează o legătură ce merge până la contopirea sufletului cu trupul. Filosoful francez are destule argumente puternice, care-l conving că sufletul este unit cu trupul. După elaborarea *Meditaţiilor*, întregul efort al gânditorului va fi îndreptat, de altfel, spre problema comunicării substanţelor, ce se va obiectiva în tratatul *Passion de l'âme (Pasiunile sufletului).*

De fapt, încă din *Meditaţia a şasea,* Descartes vizează, cu toate că titlul ei ocultează această problemă, să stabilească uniunea substanţială a sufletului cu corpul, prin prezenţa în noi a *imaginaţiei* şi a *sentimentului* (ceea ce vine de la simţuri, simţire): „… în aceeaşi *a şasea Meditaţie,* unde discut despre distincţia dintre spirit şi corp, eu arăt de asemenea că ele sunt unite în mod substanţial" *(Réponses de l'auteur aux quatrièmes objections faites par monsieur Arnauld, Docteur en Théologie).*[583]
În orice caz, uniunea substanţială nu este menţionată în titlu şi Descartes precizează că nu aparţine proiectului său principal, că o tratează aici într-o manieră subsidiară: „Se găsesc două lucruri în sufletul uman, de care depind toate cunoştinţele pe care le putem avea despre natura sa, unul este acela că gândeşte, celălalt, deoarece este unit cu corpul, poate acţiona şi suferi împreună cu el; eu nu am tratat nimic despre această a doua situaţie, ci doar am studiat şi am dezvoltat pe prima, din cauză că principalul meu proiect era să dovedesc distincţia ce există între suflet şi corp; aceasta singură foloseşte, iar *cealaltă ar fi fost chiar vătămătoare"*[584]. M. Gueroult arată că acest din urmă text indică o concepţie a uniunii sufletului şi a

[583] René Descartes, *Méditations métaphysiques. Objections et réponses suivies de quatre lettres,* chronologie, présentation et bibliographie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Flammarion, Paris, 1992, p. 353
[584] *Idem*, *Correspondance avec Élisabeth et autres lettres. Descartes à Élisabeth – le 21 mai 1643*, introduction, bibliographie et chronologie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Flammarion, Paris, 1989, pp. 67 – 68

corpului, care nu este dezvoltată în *Meditaţia a şasea* pentru ea însăşi. Ei i se va conferi, de fapt, o întreagă carte: tratatul *Passion de l'âme,* ceea ce nu va împiedica, totuşi, *Meditaţiile* să aducă, cum ne asigură *Răspunsurile la al IV-lea şir de obiecţiuni,* o incontestabilă probă privind unitatea substanţială dintre suflet şi corp. Nici într-o altă parte, această probă nu se va prezenta cu aceeaşi forţă, pentru că, nicăieri în altă parte, ea nu se va găsi ataşată la ordinea întreagă a raţiunilor. Textul ne indică, de fapt, că aceste două proiecte – demonstrarea distincţiei reale dintre corp şi suflet şi uniunea lor substanţială – se contrazic. Efectiv, uniunea substanţială este „exprimată mereu… şi este cauzată de faptul că nu descoperim cu uşurinţă, şi fără o profundă meditaţie, distincţia reală ce există între unul şi altul" *(Réponses de L'auteur aux Quatrièmes Objections faites par Monsieur Arnauld, Docteur en Théologie)*[585] şi, chiar după ce ne-au fost furnizate cele mai solide demonstraţii logice, este dificil să rămânem convinşi: „Este situaţia similară cu cea a astronomilor, care, după ce au fost convinşi de raţiuni puternice că Soarele este de mai multe ori mai mare decât Pământul, cu toate acestea, nu se pot împiedica să nu-l considere mai mic, când îşi aruncă ochii asupra lui" *(Réponse de l'Auteur aux Sixièmes objections faites par divers Théologiens, Philosophes et Géomètres).*[586] Regăsim emoţia astronomică trăită cu mare intensitate de Descartes care îl descoperise pe Kepler şi ordinea matematică, în care vedea un semn divin, după care se aliniau planetele sistemului solar, ordine pe care nici nu o puteau vedea, nici înţelege cei care nu erau antrenaţi în universul matematic.

Drumul deschis de *Meditaţii* în direcţia separaţiei şi uniunii sufletului cu trupul a fost plin de întrebări atât din partea amicilor, cât şi a inamicilor. Printre prietenii care i-au stimulat spiritul de dialog pe această temă s-a numărat Elisabeth, Prinţesa Bohemiei (1618 – 1680), fiica lui Frederick al V-lea de Bohemia, *Regele de iarnă*, şi a Elisabeth Stuart (fiica lui James al VI-lea al Scoţiei şi devenit I al Angliei), care, în octombrie 1642, a citit cu entuziasm *Meditaţiile.* Auzind acest lucru îmbucurător, Descartes i-a scris, oferindu-se să-i elucideze orice dificultate în înţelegerea textului şi, astfel, între cei doi a început o corespondenţă care a durat până la moartea filosofului, în 1650. Ca semn al preţuirii unui „mare spirit", Descartes îi dedică Prinţesei Elisabeth tratatul publicat în 1644, *Les Principes de la philosophie (Principiile filosofiei).* Una dintre scrisorile în care Descartes explică cel mai bine noţiunile: *suflet, corp* şi *uniunea dintre suflet şi corp*, este Scrisoarea lui Descartes către Elisabeth, din 28 iunie 1643. Pentru început, el face o distincţie clară între suflet şi corp: „remarc o mare diferenţă între aceste trei feluri de noţiuni (…) Gândurile

[585] *Idem, Méditations métaphysiques. Objection et réponses suivies de quatre lettres*, chronologie, présentation et bibliographie par Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Flammarion, Paris, 1992, p. 353
[586] *Ibidem,* p. 458

PIERRE-LOUIS DUMESNIL CEL TÂNĂR (1698 – 1781)
- Regina Christina a Suediei (1626 – 1689) şi Curtea ei -
(Château de Versailles, Franţa)

metafizice, care exersează intelectul pur, servesc a ne face noţiunea de *suflet* familiară. Şi studiul matematicilor, care exersează în principal imaginaţia în considerarea figurilor şi mişcărilor, ne obişnuieşte să ne formăm noţiunile despre *corp* destul de distincte; în fine, utilizând numai viaţa şi conversaţiile obişnuite şi abţinându-ne de la a medita şi studia lucrurile care exersează imaginaţia, învăţăm a concepe uniunea sufletului cu corpul"[587]. Insistând în aceeaşi direcţie, Descartes subliniază el însuşi contradicţia ce se iveşte în a înţelege simultan distincţia sufletului de corp, dar şi uniunea lor: „spiritul uman (...) nu îmi pare (...) capabil să înţeleagă bine în acelaşi timp distincţia dintre suflet şi corp şi uniunea lor, din cauză că pentru aceasta trebuie să le conceapă ca pe un lucru şi împreună ca pe două, ceea ce este contradictoriu…"[588]. Se poate observa că distincţia şi uniunea sufletului cu trupul se referă la cunoaşteri diferite: prima la raţiune, a doua la ceea ce ţine de simţire. Pentru a accede la prima, trebuie *închişi ochii, astupate urechile*, pe scurt, *suprimarea tuturor simţurilor*[589]; pentru a accede la a doua, *trebuie, într-o oarecare măsură, închis accesul la intelectul pur,* la ideile clare şi distincte şi, în particular, la raţiunile care dovedesc distincţia dintre substanţe, pentru a se abandona, în întregime, experienţei simţurilor.[590]

Dar pentru a dovedi *realitatea uniunii* şi, în acelaşi timp, pentru a descoperi ceea ce ea este, adică o uniune substanţială a două substanţe distincte, trebuie să revenim la *Meditaţii*. Trebuie să stabilim, în prealabil, dacă corpul este, realmente, distinct de suflet şi mai ales dacă corpul există şi, de aceea, este necesar să ne adresăm intelectului. În sfârşit, intelectul este acela care va valida competenţa simţurilor şi va trasa limitele acestora. Proba existenţei corpului nu va putea oferi acelaşi grad de evidenţă şi de certitudine uniunii dintre corp şi suflet, precum distincţiei dintre acestea, deoarece trebuie să se facă apel la simţuri. Proba distincţiei substanţelor, bazată pe intuiţia ideilor *clare şi distincte* de natură gânditoare şi natură întinsă, este la fel de sigură ca un adevăr matematic şi de acelaşi fel ca şi cunoaşterea propriei naturi în *cogito* sau a existenţei necesare a lui Dumnezeu, găzduită de ideea de perfecţiune. Ea este cunoaşterea proprietăţii necesare a unei esenţe. În mod contrar, proba uniunii şi aceea a existenţei corporale nu se bazează pe intuiţia unei idei, ci pe certitudinea unei înclinaţii şi a unui sentiment garantat numai de credinţa că *Dumnezeu nu este înşelător*. Astfel, eu ştiu cu toată certitudinea că, de fapt, corpul există fără să fi avut viziunea intelectuală a acestei existenţe, care, în

[587] *Idem, Correspondance avec Élisabeth et autres lettres. Descartes à Élisabeth – le 28 juin 1643*, introduction, bibliographie et chronologie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Flammarion, Paris, 1989, p. 74
[588] *Ibidem*, p. 75
[589] *Idem*, *Meditaţiile metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 34
[590] *Idem*, *Correspondance avec Élisabeth et autres lettres. Descartes à Élisabeth – le 28 juin 1643*, introduction, bibliographie et chronologie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Flammarion, Paris, 1989, p. 76

sine, rămâne necunoscută. „Luându-le în considerație de aproape (rațiunile ce conlucrează la existența lucrurilor materiale), vedem că ele nu sunt așa de ferme și nici atât de evidente ca acelea care ne conduc la cunoașterea lui Dumnezeu și a sufletului nostru”[591].

Descartes notează că probele oferite de simțuri sunt certe, contrar argumentului că provin din imaginație, care nu este decât o facultate de cunoaștere probabilă. Altfel, aceste probe ar înceta să fie probe. Or, ele sunt raliate la ordinea necesară a rațiunii și această ordine rațională este aceea care abilitează simțurile și determină condițiile și sfera validității. Certitudinea vine din faptul că „Dumnezeu, fiind absolut bun și sursa oricărui adevăr [fiind cel care ne-a creat], e sigur că puterea sau facultatea ce ne-a dat-o pentru a putea distinge adevărul de fals nu ne înșeală atunci când o folosim corect și ne arată în mod vădit că un lucru este adevărat. Această certitudine se extinde asupra a tot ceea ce a fost demonstrat în matematică, [căci vedem prea bine că este imposibil ca doi adunat cu trei să facă mai mult sau mai puțin de cinci, sau ca un pătrat să aibă trei laturi și altele asemenea]. Ea se extinde și la cunoașterea ce o avem despre lucrurile lumii (…) Apoi, în continuare, ea privește toate lucrurile care pot fi demonstrate referitor la corpuri [prin principiile matematicii sau prin altele evidente și sigure]”[592]. Astfel, proba existenței este, în chip imediat, condiționată de aceea a distincției reale a substanțelor, care relevă că substanța întinsă este, în mod radical, străină gândirii.

Proba uniunii o presupune pe aceea a existenței corporale, deoarece uniunea reală a sufletului cu trupul, care îi este străin, nu se poate stabili dacă, în prealabil, nu a fost demonstrat că există corpuri străine naturii mele cugetătoare. Acest grad inferior de certitudine asupra existenței corporale exprimă, pur și simplu, diferența care separă *o certitudine emanată de o viziune directă a lucrului de către intelect, de o certitudine pe care intelectul ne-o oferă asupra unui obiect pe care îl presupune fără să-l vadă el însuși*. Atunci când Descartes vorbește despre preeminența probei distincției asupra celei a uniunii, el are în vedere faptul că unul dintre scopurile principale ale *Meditațiilor* este să întemeieze caracterul matematic al fizicii, a cărui condiție necesară și suficientă este distincția reală a substanțelor.

Meditația a șasea justifică, prin proba uniunii, o anumită validitate experienței furnizate de simțuri, pentru a o supune disciplinei intelectului. Oricare ar fi ierarhiile acestor proiecte, datorită realizării lor, această ultimă meditație a putut să întemeieze edificiul științei. După ce în *Meditația a cincea,* sprijinită pe concluziile *Meditației a treia*, Descartes a clădit baze temeinice matematicii în *Meditația a șasea*,

---

591 *Idem*, *Meditații metafizice*, în românește de Ion Papuc, Editura Crater, București, 1993, pp. 15 – 16

592 *Idem*, *Principiile filosofiei, § 206,* traducere, studiu introductiv și notă biografică de Ioan Deac, Editura IRI, București, 2000, pp. 403 – 404

prin proba distincţiei dintre suflet şi corp şi prin aceea a existenţei corporalităţii, el a făcut posibilă crearea fizicii şi a unei părţi a medicinii, iar prin proba uniunii substanţiale, a întemeiat psihologia (teoria pasiunilor), o parte a medicinii şi o parte a moralei.

Dacă sensibilitatea nu ar avea nicio valoare obiectivă, dacă ea nu ar reflecta, cu toată certitudinea, ceva din existenţa corporală, distincţia dintre geometrie şi fizică ar fi, ea însăşi, fără valoare obiectivă şi ar deveni iluzorie. În consecinţă, intelectul are puterea de a ne înălţa de la varietatea datelor calitative, percepute în imediat, la varietatea corespunzătoare în plan geometric, necunoscută de ideile sensibile, dar care sunt, realmente, în corpurile percepute şi de a constitui, astfel, o fizică reală; de exemplu, pornind de la Soarele sensibil, se poate determina adevăratul Soare astronomic. De aici rezultă că acelaşi proces intelectual surprinde, simultan, adevărul din regiunea sensibilităţii, precum şi adevărul intelectului în propria-i regiune.

Mergând pe firul *Meditaţiei a şasea,* Martial Gueroult încearcă să reabiliteze realitatea corporală prin analiza regiunii imaginaţiei, locul unde se realizează sinteza dintre suflet şi trup. Veracitatea divină a conferit sensul ei deplin posibilităţii existenţei lucrurilor materiale, atâta timp cât aceasta este atestată prin prezenţa în intelect a esenţelor lucrurilor materiale; totuşi, aceste esenţe nu ne pot aduce nimic în plus. Trebuie coborât cu un grad în ordinea raţiunilor şi să ne întoarcem spre categoria ideilor imediat inferioare, respectiv ideile imaginative.

Gueroult susţine că Descartes înţelege prin *imaginaţie* două lucruri diferite: imaginaţia ca facultate psihică, care este acţiunea sufletului asupra creierului, şi imaginaţia corporală, care constă în capacitatea corpului de a conserva urmele acţiunilor exercitate asupra lui, fie din interior, fie din exterior. Această capacitate se află în glanda pineală, dar şi în fiecare organ, cât şi în corpul întreg.

Întrucât *imaginaţia psihică* poate fi intelectuală sau sensibilă, există, în realitate, mai multe tipuri de imaginaţie, cum există şi mai multe tipuri de memorie: memorie intelectuală şi memorie sensibilă; memorie corporală înscrisă în creier, memorie corporală răspândită în organele noastre şi în muşchii noştri (cum ar fi memoria degetelor la cântăreţul din flaut). Pe lângă aceste forme de imaginaţie reproductivă, există şi o imaginaţie creativă, respectiv aceea care dezvoltă ideile noi.

Situată între *intelect* şi *sensibilitate*, imaginaţia psihică oferă caracterul unei facultăţi intermediare. Putându-se sprijini fie pe ideile intelectului, fie pe cele sensibile, aceasta se dedublează între o imaginaţie superioară, prin care sufletul îşi poate reprezenta imaginativ idei înnăscute *(ideae intelectae),* fiind, deci, vorba despre

imaginaţia lucrurilor geometrice, la care se adaugă imaginaţia inferioară, prin care se reprezintă imaginativ ideile adventice *(ideae sensu perceptae)*.[593]

Descartes va urmări să fondeze realitatea corpurilor exterioare luând în calcul, rând pe rând, imaginaţia superioară şi pe cea inferioară. Conform *Meditaţiei a doua*, conştiinţa ne-a făcut să ştim clar şi distinct că imaginaţia este diferită de purul intelect şi nu aparţine esenţei spiritului, care poate să subziste fără ea. Din faptul că imaginaţia diferă de esenţa spiritului, se pare că putem conchide că ea depinde de ceva care diferă de spirit, acesta neputând să producă din el însuşi ceea ce nu este cuprins în esenţa sa pură. Astfel, diferenţei dintre facultatea intelectuală şi facultatea non-intelectuală îi corespunde diferenţa dintre esenţa lucrurilor materiale, presupusă de geometrie, şi existenţa lor în afara noastră.

Rămâne de văzut dacă acest lucru, diferit de spiritul nostru, este, de fapt, corpul. Această concluzie apare ca probabilă, dacă considerăm în ea însăşi diferenţa comportamentului sufletului nostru faţă de imaginaţie şi intelect: în primul caz, noi constatăm că ea dezvoltă un efort mental străin operaţiilor intelectuale. Astfel, atunci când vrem să materializăm o esenţă geometrică într-o imagine, este necesară o anumită concentrare a spiritului. Cu cât noţiunea este mai complexă, cu atât trebuie mai mult efort din partea imaginaţiei, iar realizarea imaginativă devine dificilă; mai mult, ea devine confuză, până în momentul în care capacitatea imaginativă este, în întregime, depăşită: ca atunci când îmi imaginez poligoane cu laturi din ce în ce mai multe.[594]

Imaginaţia îşi atinge foarte repede propriile limite şi se opune prin acestea intelectului, care concepe, cu o egală facilitate, infinitatea multiplă de noţiuni ce par, în raport cu imaginaţia, ca neavând niciun fel de graniţe. Însă, efortul solicitat de imaginaţie dovedeşte cu prisosinţă că spiritul se aplică acolo asupra a ceva ce-i este străin şi care îi rezistă, dar acesta nu poate fi altceva decât corpul.

Textul cel mai clar în această problemă este cel din *Convorbiri cu Burman*, din 16 aprilie 1648. Paternitatea acestui text este discutabilă. Cercetătorul irlandez Desmond M. Clarke (1942 –) susţine că autorul lor este Frans Burman (1628 – 1679), la acea vreme un student teolog de la Universitatea din Leiden, care participase, probabil, la disputele ce apăruseră printre teologi în urma tipăririi scrierilor filosofice ale lui Descartes. Tânărul student a mers la reşedinţa filosofului din micuţa localitate Egmond-Bénnen din nordul Olandei, unde Descartes se retrăsese într-un fel de sihăstrie pentru a-şi continua cercetările. Burman l-a rugat să-i clarifice anumite nelămuriri iscate de lectura unor pasaje. În timpul conversaţiei ce a urmat, studentul a luat notiţe şi le-a adus apoi la Amsterdam. Pe data de 20 apri-

[593] Martial Gueroult, *op. cit.*, pp. 40 – 41
[594] Descartes, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, pp. 66 – 67

lie 1648, apare manuscrisul intitulat *Responsiones Renati Des Cartes ad quasdam difficultates es meditationibus ejus* etc.[595] Profesorul american Tad M. Schmaltz (1960 –) notează însă că interviul lui Descartes era solicitat de tatăl lui Frans Burman, Peter Burman, care era un preot protestant la Leiden (şi, prin urmare, o persoană mai potrivită să ceară astfel de precizări), deoarece pe manuscris stă scris *per Burmannum,* iar transcrierea interviului a fost realizată de Johann Clauberg, un alt student olandez, pe marginea interviului apărând scris *cum Claubergio.*[596] Această ipoteză pare a fi plauzibilă, deoarece, atunci când Burman îl roagă să-i vorbească despre himere, Descartes foloseşte în exemplul său un nume „Peter": „eu îl pot vedea clar pe Peter ridicându-se, dar nu pot vedea clar dacă ridicarea lui în picioare este conţinută şi unită cu Peter"[597], ceea ce ne-ar putea face să luăm în considerare ipoteza că pe interlocutorul său îl chema Peter Burman.

În interviul realizat, Burman a citat mai ales un pasaj din *Meditaţia a şasea* despre suflet şi trup, deoarece filosoful afirmase că sunt „foarte strâns unite şi amestecate", astfel încât formează o unitate, şi l-a întrebat pe Descartes cum poate fi posibil un asemenea lucru, când afirmă şi că natura lor este complet diferită?

„[Burman]: Ce înseamnă a contempla? Are acelaşi înţeles cu a înţelege? Dacă e aşa, de ce folosim o expresie diferită? Dacă nu, atunci spiritul este mai mult un lucru care înţelege sau care gândeşte şi, chiar înainte de a avea un corp, el a avut abilitatea, capacitatea de a contempla un corp. Sau este această abilitate a spiritului un efect al uniunii sale cu corpul?

[Descartes]: Este un mod special de gândire, care apare după cum urmează. Când obiectele externe acţionează asupra simţurilor mele, ele imprimă în ele o idee sau, mai bine zis, o figură, a lor; şi când spiritul se întoarce spre aceste imagini imprimate în glandă în acest mod, se spune că avem o percepţie senzorială. Când, pe de altă parte, imaginile din glandă nu sunt imprimate prin lucrurile exterioare, ci prin spiritul însuşi, care le modelează şi le formatează în creier în absenţa lucrurilor exterioare, atunci avem imaginaţia. Diferenţa dintre imaginaţie şi senzaţie nu rezidă decât din faptul că în percepţia prin simţuri, imaginea este imprimată prin obiectele externe, care sunt, de fapt, prezente, în timp ce imaginaţia imaginilor este imprimată de suflet fără obiectele externe sau, altfel spus, cu toate uşile şi ferestrele închise.

---

595 Desmond M. Clarke, *Descartes,* Cambridge University Press, New York, 2006, pp. 367 – 368

596 Tad M. Schmaltz, *Descartes on the extensions of space and time*, Analytica, Rio de Janeiro, vol. 13, no. 2, 2009, pp. 113 – 147

597 René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes:* vol. III – *The Correspondence*, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Anthony Kenny, Cambridge University Press, 1991, p. 344

De unde vedem cu claritate de ce eu pot să-mi imaginez un triunghi, un pentagon şi altele asemenea, dar nu şi un chiliogon[598], de exemplu. Deoarece intelectul uman poate trasa uşor trei linii în creier, el poate, de asemenea, cu uşurinţă, să le contemple şi, de aceea, să-şi imagineze un triunghi, un pentagon etc. Dar el nu poate trasa o mie de linii şi să le ofere o figură în creier decât în manieră confuză, şi aceasta deoarece el nu poate să-şi imagineze în chip distinct un chiliogon, ci numai într-o manieră confuză; şi, de aceea, noi nu ne putem imagina distinct un chiliogon, ci numai în manieră confuză. (…) De unde reiese acum cu claritate că aceste linii se prezintă privirii intelectului ca şi cum ar fi prezente în faţa noastră şi explică mai departe concentrarea mentală surprinzătoare de care avem nevoie pentru a ne imagina şi pentru a contempla realitatea corporală."[599]

Meditaţia a şasea – cheia dualismului cartezian

Martial Gueroult analizează nu numai imaginaţia, ci şi ideile carteziene referitoare la regiunea simţurilor, care aduc probe mai solide cu privire la existenţa lucrurilor materiale. Reflexia asupra sentimentului (simţirii) comportă, în chip necesar, două aspecte: pe de o parte, enumerarea sentimentelor (a ceea ce simţim) şi a modului în care ele se manifestă în conştiinţă; pe de altă parte, identificarea judecăţilor cu valoare obiectivă de care acestea sunt legate.

În sfârşit, intelectul este cel care cunoaşte întotdeauna; simţurile nu cunosc, dar oferă intelectului o materie graţie căreia acesta, folosind judecăţi, poate cunoaşte. De altfel, în *Meditaţia a treia*, Descartes afirmă că singurul element din noi care poate aduce eroarea este judecata. În schimb, toate celelalte conţinuturi ale conştiinţei şi, în consecinţă, cunoştinţele sensibile considerate în ele însele sunt în afară de orice falsitate formală, deoarece aceasta rezultă numai din judecată. Critica sensibilităţii, în vederea descoperirii în ea a unui reziduu de adevăr substanţial, va fi, mai degrabă, critica judecăţii aplicate la senzaţie.

Ceea ce aşteptăm de la sensibilitate este, în realitate, un complex de trei elemente:

1. modificările cauzate în organismul corporal de obiectele exterioare;

2. tot ceea ce rezultă imediat pentru spirit este să recunoască diversele senzaţii brute, externe şi interne;

3. judecăţile pe care le aducem asupra cunoştinţelor sensibile chiar din copilărie şi care presupun raţionamente depind exclusiv de intelect, dar această inter-

[598] Chiliogonul este „un poligon cu o mie de laturi" (DEX).

[599] René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes:* vol. III – *The Correspondence*, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Anthony Kenny, Cambridge University Press, 1991, pp. 344 – 345

venţie a intelectului ne scapă, prin faptul obişnuinţei, şi atribuim doar sensibilităţii ceea ce vine, în realitate, de la intelect.

Efortul *Meditaţiei a şasea* încearcă să îndeplinească pentru simţuri rolul pe care, în celelalte meditaţii, l-a avut ideea de *intelect*. S*enzaţiile* nu există decât *sub formă de calităţi în gândirea mea*, dar, în acelaşi timp, nu este lipsit de raţiune faptul că simt prin ele lucruri în întregime diferite de mine, cunoscând corpurile şi de unde provin acestea. Mai mult, aceste calităţi se prezintă în mine fără consimţământul meu. Voinţa nu li se poate sustrage atunci când vin, nici să le provoace când ele nu acţionează asupra mea. Mă văd obligat, de această stare de lucruri, să le suport sau să nu le suport în raport cu faptul prezenţei sau absenţei lucrurilor exterioare. De asemenea, ideile care vin de la simţuri sunt mult mai vii şi mai expresive decât cele care vin de la sufletul meu, fie de la intelect, fie de la imaginaţie, fie de la memorie. Este, aşadar, natural să consider că ele vin de la un alt lucru decât spiritul meu. Nu am nicio cunoaştere asupra lucrurilor materiale în afară de aceea care îmi vine de la ideile sensibile şi este, prin urmare, natural să le gândesc ca fiind ataşate acestor idei. Această justificare nu a fost invocată până la *Meditaţia a şasea* decât foarte aluziv în *Meditaţia a treia*. Experienţa personală ne învaţă că ne aflăm mult mai mult sub influenţa ideilor venite de la simţuri decât a acelora venite din raţiunea mea, precum şi că cele mai multe dintre ideile pe care le formăm prin noi sunt compuse cu idei venite de la simţuri.

În ceea ce priveşte senzaţia internă de apetit, pasiune, înclinaţii etc. şi afirmarea uniunii cu corpul, există *patru raţiuni,* care creează, în chip egal, judecata mea cu valoare obiectivă:

1. eu nu pot fi separat de corpul meu aşa cum pot fi separat de alte corpuri;
2. resimt în el şi pentru el toate apetiturile şi afecţiunile mele;
3. eu resimt în trupul meu, şi nu în alte trupuri, plăcerea şi durerea;
4. constat că legătura stabilită între sentimentul de durere şi cel de plăcere şi de tristeţe şi bucuria din sufletul meu, între emoţia din stomac pe care o numesc foame, uscăciunea gâtlejului pe care o numesc sete şi apetiturile corespondente de a bea şi a mânca, nu există nimic raţional şi în tot ceea ce mă învaţă natura există un instinct străin de intelect.[600]

Meditaţia a şasea ne descoperă un Descartes care se înscrie din plin în zbuciumul gândirii europene, pe care filosoful francez o ridică la înălţimi inimaginabile până atunci, ajutând-o să-şi contemple propria-i singurătate. Platon a încercat ceva similar în dialogul *Parmenide,* prin tehnica blocajelor succesive, izolând gândirea ca apoi să o coboare în lume. Filosoful grec a tratat tema *Unu*-lui, susţinând că: „…

[600] *Idem, Meditaţiile metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993, pp. 68 – 69

nimic din acestea nu există şi nu se vădeşte în cazul celorlalte lucruri, dacă Unu nu este"[601]. Dialogul *Parmenide* ar fi trebuit să aibă o continuare care să trateze dialectica raportului Unu/Multiplu şi din punctul de vedere al Multiplului, dar nu o face, poate pentru că vedea în această operaţie un exerciţiu spiritual prea ne-filosofic, or, Platon, ca şi magistrul său, Socrate, era filosof prin excelenţă.

La Descartes, care trăieşte în proximitatea Renaşterii, complexe de acest gen nu mai funcţionează; în pofida matematismului pe care îl afişează cu orice ocazie, el este şi un mare naturalist, dar şi un fin psiholog, un cercetător care se îndreaptă asupra afectelor fără scrupulele lui Platon. El descoperă individul în elanul său vital spre libertate, un individ care sabotase, printr-o experienţă de câteva sute de ani, orice fel de principiu de autoritate. *Meditaţia a şasea* scoate în evidenţă tensiunea între omul care se îndreaptă spre lume, izolând intelectul de simţuri, şi acela care era nevoit să facă acest drum şi invers, inundând spaţiile siderale cu pasiuni şi apetenţe de tot felul. În *Meditaţia a şasea*, sufletul şi trupul sunt două substanţe de esenţă total diferită, dar care comunică foarte intim între ele. Descartes consfinţeşte aceasta prin celebra formulă: *„Sufletul nu stă în trup precum corăbierul în corabia sa!"*[602]. Tratatul *L'Homme (Omul),* conceput în perioada 1630 – 1633, şi mai ales *Les passions de l'âme (Pasiunile sufletului),* publicate la Paris, în 1649, vor încerca să descrie pe larg mecanismele prin care sufletul şi trupul comunică, făcându-se apel la un termen mediu, pe care filosoful îl situează la nivelul glandei pineale, organ care are rolul să transforme mesajele ce vin de la corp în mesaje ce ţin de natura sufletului, şi invers.

Tensiunea deschisă de filosof o regăsim la mai toţi gânditorii Europei moderne. Primul care a resimţit-o dramatic, împins fiind până în pragul disperării, a fost Blaise Pascal, format în acelaşi climat spiritual ca şi Descartes. Războiul dintre raţiune şi pasiune, dintre interiorul şi exteriorul fiinţei umane, creează în om o stare de totală confuzie, de dezorientare existenţială. Omul este măreţ pentru că se ştie nenorocit, este nenorocit pentru că se ştie măreţ; ştie, dar ceea ce ştie este că va muri şi, de aici, profundul sentiment tragic al existenţei.

Acest tragism, fără să fie exprimat atât de direct ca la Pascal, răzbate şi din analiza operei kantiene. Raţiunea pură, identificată în *Kritik der reinen Vernunft (Critica raţiunii pure),* coboară în lume, în exterior, în *Kritik der praktischen Vernunft (Critica raţiunii practice).* Devenind practică, raţiunea expulzează în câmpul imoralităţii înclinaţiile, sensibilitatea noastră. O morală perfect raţională, formală, din moment ce tot Kant vine şi ne arată în *Kritik der Urteilskraft (Critica facultăţii de judecare)* că frumosul şi sublimul, fiind moduri de reprezentare estetică, o fiinţă pur intelec-

[601] Platon, *Parmenide*, 166 b, în *Opere*, vol. VI, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989
[602] Descartes, *Meditaţii metafizice,* în româneşte de Ion Papuc*,* Editura Crater, Bucureşti, 1993, p. 73

tuală (lipsită de sensibilitate) nu le-ar avea. Frumosul oferă însă măsura omenescului; el se găseşte numai la om, căci agreabilul este şi la animale, iar binele – la orice fiinţă strict raţională. Astfel, domeniul artei şi al judecăţilor estetice, care conferă măsura omenescului, ar trebui, conform distincţiei din *Critica raţiunii practice*, să fie plasate în domeniul imoralităţii. Această *contradicţie între raţiune şi sensibilitate*, între interioritatea noastră şi plasarea în exteriorul sensibil, între filosofie şi artă, între moral şi imoral, aveau să i le reproşeze lui Kant o întreagă generaţie de gânditori, care se numeau, cu mândrie, kantieni. O întoarcere la estetismul şi moralitatea greacă îi apăreau lui Schiller[603], ca de altfel şi bunului său prieten, Goethe, ca fiind soluţia salvatoare, capabilă să impună un nou clasicism în stare să asimileze experienţa creştină şi să evite înfundăturile dramatice pe care le putea potenţa un raţionalism excesiv, parmenidian.

Dacă piesa shakespeariană *Hamlet* deschide o perspectivă tipic barocă, în care nicio ieşire nu este posibilă, deoarece sferele vieţii umane se îndepărtează una de alta, destructurând armonia iniţială, nu acelaşi lucru se va întâmpla în Epoca Modernă propriu-zisă, obsedată de a găsi armonia dintre om şi lume, aşa cum apare, bunăoară, în *Faust*-ul lui Goethe, în care fapta poartă în ea semnul armoniei dintre exterior şi interior, dintre Eul nostru adânc şi lumea sensibilă. În contextul acestei zbateri din gândirea europeană, ce-şi caută idealul clasic, Descartes reprezintă momentul când parcă toate energiile se strâng laolaltă într-un dialog al Mesei Rotunde.

[603] Petre Dumitrescu, *Le thème de l'unité et de l'harmonie de l'homme chez Friedrich Schiller,* în „Revue Roumaine de Philosophie", tome 44, 2000, pp. 387 – 395

Capitolul 7

Premisele psihanalitice ale solitudinii

Prin stilul lor de viaţă, Descartes şi Spinoza au reuşit să impună în mentalul european ideea unui nou tip de libertate, puţin înţeleasă până atunci, centrată pe individ şi pe dreptul său de a se izola. Ei au fost printre primii care, în contextul născut de Reforma protestantă şi de conflictele religioase ce i-au urmat, au înţeles importanţa *libertăţii negative* ce-i conferă individului dreptul de a se delimita, la un moment dat, de grupul din care a făcut parte iniţial.

Este, în primul rând, o delimitare fermă de gândirea aristotelică, fondată pe o viziune organicistă, în care individul, în calitate de membru al societăţii, nu poate exista decât ca parte dintr-un întreg. Numai întregul conferă raţiune de fiinţare părţilor, iar o izolare a unui membru echivalează cu dezintegrarea, cu moartea acestuia. Viziunea aristotelică era, de fapt, o încercare de a raţionaliza, într-o manieră inspirată din biologie, esenţa modului în care anticii gândeau raportul dintre individ şi stat. Stagiritul vedea statul precum un organism, în calitate de întreg, ce justifică şi conferă raţiune organului, respectiv părţii. Sau într-o formulă succintă, *partea se explică prin întreg.*

Socrate, bunăoară, ştia că a părăsi cetatea echivala cu o sinucidere. Odată ce ar fi încălcat legile cetăţii şi ar fi jignit zeii Atenei, nicio altă cetate nu i-ar mai fi putut oferi azil, deoarece un asemenea act aducea asupra omului în cauză blestemul tuturor zeilor. Părăsit de zei, omul care refuza statutul de cetăţean, de fiu al cetăţii, devenea, cu siguranţă, un personaj tragic, un damnat. Anticii, chiar dacă au înţeles că decizia se ia întotdeauna în interior şi că omul este responsabil pentru hotărârile sale, nu au reuşit să dezvolte o teorie a individului, ci, întotdeauna, a omului ca parte a unei comunităţi bine determinate.

Libertatea negativă nu apare nici în *Republica* lui Platon şi nici în *Politica* lui Aristotel. Puterea absolută a statului asupra individului, care trebuie să-şi accepte condiţia de supus, este considerată un fapt firesc, căci numai prin această subordonare faţă de legile şi cutumele cetăţii se poate conferi raţionalitate vieţii. Două

mari procese vor zgudui din temelii această manieră tradiţională de a privi raportul dintre individ şi stat. Mai întâi, va fi procesul lui Socrate, urmat de cel al lui Iisus.

Era creştină va fi aceea care îl va pune pe individ în tulburătoarea condiţie de *„imitatio Christi",* ce implică faptul că adevărul revelat conştiinţei individuale prin credinţă îşi este suficient sieşi. Pentru Hegel, care a surprins această mare mutaţie la nivelul conştiinţei, Reforma protestantă va căpăta sensul unei împliniri, al unei maturizări a spiritului. Mutaţia calitativă a Reformei constă în recunoaşterea accesului fiecărei fiinţe omeneşti la cunoaşterea adevărului propriei sale naturi spirituale, prin care omul poate dobândi, astfel, propria-i salvare. Între om şi Dumnezeu nu se mai interpune niciun intermediar, nu mai este necesară nicio autoritate exterioară în problemele de credinţă. Conştiinţa individuală este ultimul judecător al adevărului şi al binelui, pentru că, aşa cum spune Hegel, omul este determinat, prin sine însuşi, să fie liber. Sören Kierkegaard, urmând ideile hegeliene, este cel care surprinde poate cel mai bine această tulburătoare descoperire de sine a omului devenit creştin. Autonomia acestuia faţă de tot ceea ce este pământesc este absolută; interioritatea sa devine fundamentală, existenţială. Creştinul dobândeşte forţa necesară pentru a se putea opune unei lumi care nu mai este conformă cu aspiraţiile sale de libertate, fericire şi viaţă.

Epoca Post-Reformă este aceea care va impune statul de drept, statul constituţional, Olanda fiind, în acest sens, primul stat naţional care s-a condus după o Constituţie. Noul tip de stat, fondat pe ideile lui Hugo Grotius şi Spinoza, era centrat pe concepţia respectării unor drepturi naturale ale omului ce impuneau construirea unor legi juridice, al căror caracter trebuia să fie universal. Universalitatea lor le apropia de modul în care acţionau legile descriptive ale naturii ce se impun în mod obligatoriu, deoarece acestea permit integrarea în ordinea firească a lucrurilor. Exigenţele legilor juridice ne indică, însă, prin caracterul lor normativ, strânsa lor legătură cu ordinea morală, cu ceea ce trebuie să facă omul şi către ceea ce trebuie să tindă el. Pentru filosofii moderni, care căutau o morală întemeiată pe raţiune, după model geometric, legile juridice, întemeiate tocmai pe această morală, trebuiau să fie universale, la fel pentru toţi oamenii, aşa cum sunt şi cele din natură. „Eu cred cu uşurinţă că ceea ce se referă la raţiune – deoarece prin aceasta singură suntem oameni – există în mod egal în toţi."[604]

Pe fondul constituirii ştiinţelor moderne şi a statului de drept, prin antrenarea cetăţenilor la creaţia istorică, a apărut o nouă lume, pe care, cu încântare, contemporanii ei o numeau *modernă,* pentru că ea a îngăduit, pe lângă condiţiile eli-

[604] René Descartes, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, p. 10

berării omului european de sub teroarea de a supraviețui într-o cetate asediată, și pe acelea ce au impus tipul unei culturi și civilizații cu vocație universală.

Consecința acestei revoluții în plan politic a fost recunoașterea valorii și demnității fiecărui individ și, în consecință, s-au configurat ideile liberalismului, a acelui curent care permitea libertatea negativă, respectiv dreptul la izolare. Ecuația liberalismului impus de filosofii moderni constă în faptul că, dacă individul respectă legile și societatea funcționează precum un mecanism, atunci el era liber să facă ceea ce vrea, chiar să se izoleze. Această nouă realitate, în care oamenii trăiesc sub mască, ascunși unii de ceilalți într-o prudentă izolare, este descrisă magistral de către Descartes în *Discursul asupra metodei*: „Deoarece acolo nu aveam pe nimeni cu care să conversez și printr-o fericită întâmplare eram liber de toate grijile, zăboveam de-a lungul tuturor zilelor în încăperea încălzită unde mă dedicam în cea mai mare liniște diverselor cugetări”[605].

Universalitatea rațiunii permite izolarea individului în meditație – calea sigură și autentică de aflare a adevărului. Adevărul descoperit în *Meditațiile* carteziene este dincolo de contaminarea sensibilă, dobândind statut de universal tocmai datorită Eului cugetător, în calitate de disponibilitate pură spre cunoaștere, prezentă la toți oamenii. Încercând să fundamenteze metafizic știința, Descartes surprinde marea putere de izolare a Eului. Lipsa prezenței celorlalți nu este, pentru filosoful francez, deloc stânjenitoare, ci, din contră, chiar benefică unei cercetări autentice. Fascinația izolării îl împinge pe filosof în pragul solipsismului, la acea detașare totală față de ceilalți oameni care pot fi înlocuiți cu niște simulacre sau automate. „Dacă din întâmplare, privind de la fereastră oamenii care trec pe stradă, nu voi ezita la vederea lor să spun că văd oameni și cu toate acestea, ceea ce văd eu la fereastră să nu fie decât niște pălării și niște paltoane, care pot acoperi doar spectre sau oameni simulați, care nu se mișcă decât sub impulsurile unor resorturi”[606]. Descartes ajunge la ideea unui *om-mașină* creat după chipul și asemănarea omului real, ceea ce implică faptul că, înțelegând prototipul, putem înțelege și copia sa, care trebuie să respecte aceleași legi mecanice de funcționare. Raționalismul dus *in extremis* subordonează omul doar legilor strict mecanice, iar izolarea unui individ în raport cu un anumit grup pierde conotațiile ei afective, mistice și de natură să-l transforme pe acesta într-un damnat. Dimpotrivă, atingerea condiției de grație, când omul poate accede la adevăr, nu se poate realiza decât prin izolare și însingurare.

Cel care l-a înțeles, poate cel mai bine, pe Descartes a fost Benedict Baruch Spinoza (1632 – 1677). Dacă gânditorul francez, de pe pozițiile raționalismului

[605] *Ibidem,* p. 19
[606] *Idem, Meditații metafizice*, traducere de Ion Papuc, Editura Crater, București, p. 32

său, a creat o metafizică, o fizică şi o psihologie urmând modelul matematic, filosoful olandez a reuşit să depăşească stadiul unei morale provizorii, elaborând o etică în manieră geometrică. O etică riguroasă, demonstrată ştiinţific, la care orice minte, urmând drumul raţionamentelor, poate accede. Spinoza identifică răul principal în neînţelegerea naturii afectelor şi în enorma putere de imitaţie pe care se fundamentează comportamentul uman. Filosoful olandez constată un lucru extrem de important cu privire la natura comportamentului uman, şi anume faptul că preferăm să facem ceea ce oamenii consideră ca fiind bun şi ne provoacă silă ceea ce semenii noştri privesc cu ochi răi şi, în acest fel, dovedim că suntem, în esenţa noastră, fiinţe mimetice.[607] Spinoza descrie *imitaţia* ca fundament al dorinţei: „Această imitaţie *(imitatio)* a afectelor, când se referă la tristeţe, se numeşte milă; dar raportată la poftă, se numeşte râvnire, care, deci, nu este decât poftirea acelui lucru, care se naşte în noi din aceea că ne imaginăm că alţii asemănători cu noi au aceeaşi poftă"[608]. Pentru a sublinia natura mimetismului, ca şi relaţia dintre acesta şi dorinţă, Spinoza oferă un exemplu concludent: „Căci experienţa ne arată că copiii, al căror corp se află într-un continuu echilibru, râd sau plâng numai fiindcă îi văd pe alţii râzând sau plângând; apoi ceea ce ei văd că fac alţii doresc să imite numaidecât, în sfârşit, doresc pentru ei tot ceea ce îşi imaginează că face plăcere altora"[609].

Prin urmare, acţionăm ca o unitate mimetică, în care confortul sau disconfortul unui grup se răsfrânge asupra indivizilor particulari care vor să intre în graţiile celorlalţi. Acţiunea mimetică se amplifică sub efectul unei unde ce se propagă. Spinoza blamează *egoismul* tocmai în virtutea naturii noastre mimetice[610] şi preferă *reciprocitatea afectelor*.[611] Cu cât afectul reciproc este mai mare, cu atât mândria noastră va creşte, iar gradul de integrare mimetică va fi mai mare.[612] De aceea iubirea neîmpărtăşită, care nu creează reciprocitate, naşte ură.[613] Spinoza ţine să specifice că ura din iubire neîmpărtăşită, ce nu a reuşit să creeze reciprocitate afectivă, este mai mare decât aceea izvorâtă din alte motive.[614] Mimetismul blocat aduce cu sine dorinţa de a face rău aceluia care nu poate fi asimilat mimetic, mergând, în cazuri extreme, chiar până la distrugerea lui, dacă nu există un alt rău mai

---

[607] Baruch Spinoza, *Etica demonstrată după metoda geometrică şi împărţită în cinci părţi*, traducere din limba latină, studiu introductiv şi note de Alexandru Posescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, Propoziţia XXIX, p. 127; Propoziţia XXX, p. 128; Propoziţia XXXI, p. 129
[608] *Ibidem*, Propoziţia XXVII, Notă, p. 125
[609] *Ibidem,* Propoziţia XXXII, Notă, p. 130
[610] *Ibidem,* Propoziţia XXXII, p. 130
[611] *Ibidem*, Propoziţia XXXIII, p. 131
[612] *Ibidem,* Propoziţia XXXIV, p. 131
[613] *Ibidem*, Propoziţia XXXV, pp. 131 – 132
[614] *Ibidem*, Propoziţia XXXVIII, p. 134

Autor necunoscut (cca 1665)
- Portretul lui Baruch Spinoza -

mare de care să ne temem.[615] Stările mimetice se întemeiază pe reciprocitatea iubirii.[616] De aceea, atunci când această reciprocitate este afectată, se poate considera că nu mai avem de-a face cu acţiuni morale. „Cine, împins de iubire sau de o nădejde de glorie, i-a făcut altuia un bine se va mâhni dacă vede că binefacerea lui este privită cu ingratitudine."[617] Este vorba despre reciprocitatea binelui făcut; dacă cineva a oferit altcuiva un avantaj, este moral ca acesta să-i răspundă cu bine şi pare patologic, la prima vedere, să se răspundă cu rău. De aceea, atunci când această reciprocitate este afectată, se poate considera că nu mai avem de-a face cu acţiuni morale.

Spargerea lanţului mimetic în anumite situaţii critice, cum este cazul marilor revoluţii, poate fi violentă şi, de aceea, astfel de evenimente sunt evitate pe cât posibil şi nu se recurge la ele decât în situaţii extreme, când timpurile o cer imperios.

Spinoza a avut ocazia să surprindă forţa lanţurilor şi acţiunilor mimetice în propria-i epocă, barocă, dominată de stări emoţionale puternice, de răsturnări spectaculoase de situaţie, de trecerea unor mari mase de oameni de la o religie la alta. Filosoful vrea să-şi păstreze luciditatea, lucru care îi reuşeşte din plin, în vremuri extrem de tulburi, prin antrenarea la maximum, uneori până la absurd, a facultăţii raţionale. Bineînţeles că o fiinţă raţională în chip absolut, chiar dacă poate distinge binele de rău în chip remarcabil, pierde dimensiunea umană, ceea ce pare a fi şi riscul la care se expune oricine încearcă să geometrizeze pasiunile, aşa cum a realizat, într-o manieră exemplară, înaintea lui Spinoza, ilustrul Descartes, în *Pasiunile sufletului.*

Acţiunile mimetice, cum am încercat să demonstrăm, au o putere enormă asupra sufletului. Acestea induc un magnetism irezistibil asupra fiinţei umane, pe care, de cele mai multe ori, aceasta nu îl mai poate controla. Spinoza a înţeles bine faptul că *pasiunile*[618] sunt cheia pentru înţelegerea forţei lanţurilor mimetice, iar prin identificarea şi cunoaşterea naturii pasiunilor am putea să ne eliberăm, într-o oarecare măsură, de efectul lor distructiv.

Spinoza este îngrijorat în legătură cu posibilitatea de a nu mai putea trăi în noblețe în situaţia în care puterea umană asupra afectelor este limitată. De altfel, el însuşi, prin doctrina necesităţii, face aceste limite şi mai înguste. În faţa afectelor, definite ca *idei confuze*[619], omul este neputincios, căci „nu le poate potoli, nici

615 *Ibidem,* Propoziţia XXXIX, p. 135
616 *Ibidem,* Propoziţia XL, p. 136 şi Propoziţia XLI, p. 137
617 *Ibidem,* Propoziţia XLII, p. 138
618 Etimologia latină *(passio)* semnifică acţiunea de a suporta ceva, de a suferi, ceea ce implică ideea de neputinţă, de pasivitate a sufletului în faţa lor (cf. *Félix Gaffiot, Dictionnaire latin – français*, Hachette, Paris, 1934, p. 1123).
619 Baruch Spinoza, *op. cit.,* partea a III-a, *Definiţia generală a afectelor*, p. 171

înfrâna; căci omul supus afectelor nu mai este stăpân pe sine, ci este stăpânit de soartă, cu atâta putere, încât, adesea, este constrâns, deşi vede numai binele, să urmeze totuşi mai răul"[620].

Partea a II-a şi a IV-a ale *Eticii* ne demonstrează, în manieră geometrică, căile de identificare ale afectelor. În partea a V-a, Spinoza găseşte soluţia ultimă, dar cea mai eficace, pentru ca omul să se elibereze de sub tirania afectelor şi să fie fericit: cunoaşterea raţională, cunoaşterea de genul al treilea, ştiinţa intuitivă, prin care *ne formăm idei clare şi distincte*[621] despre afecte şi care ne pune în legătură cu realitatea autentică, cu Dumnezeu. Cine se cunoaşte clar şi distinct pe sine şi afectele sale acela îl iubeşte (*cunoaşte*, s.a.) pe Dumnezeu.[622] Orice progres în înţelegerea a ceea ce ni se întâmplă ne apropie de Dumnezeu. Pentru a exprima interacţiunea raţiunii cu divinul, Spinoza foloseşte faimosul concept *„amor Dei intellectualis":* „Din cel de al treilea gen de cunoaştere izvorăşte, cu necesitate, iubirea intelectuală faţă de Dumnezeu"[623] *(Ex tertio cognitionis genere oritur necessario Amor Dei intellectualis).*[624] Numai întrucât sufletul nostru este etern, îl putem cunoaşte pe Dumnezeu. Postulatul spinozist asupra eternităţii sufletului apare, astfel, ca o necesitate de neînlăturat.[625]

Mesajul *Eticii* lui Spinoza poate fi rezumat succint: mântuirea noastră constă în a ajunge la acel punct de vedere absolut al lui Dumnezeu pentru a vedea lumea *sub specia veşniciei*, eliberându-ne, astfel, de perspectiva iluzorie, care vede lucrurile *sub specia efemeridelor*. Numai atunci, crede el, vom fi, cu adevărat, liberi. Numai prin libertatea intelectuală suntem împliniţi. Prin cunoaşterea raţională, care se identifică cu *Amor Dei intellectualis,* ne eliberăm din sclavia afectelor şi atingem *suprema perfecţie omenească,* ceea ce ne face să simţim *cea mai înaltă bucurie.*[626]

Astfel, raportul cu Divinitatea nu mai este unul construit pe teamă, pe interdicţii pe care omul să le respecte din cauza fricii, ci este unul întemeiat pe cunoaştere, pe cunoaştere totală – am putea spune, în care Divinitatea nu este una misterioasă, ascunsă, ci se află la vedere, este accesibilă sufletului uman, care nu trebuie să facă altceva decât să se menţină treaz sau *„să nu lenevească",* cum ar spune Descartes. Un astfel de suflet, atent, în permanenţă, la consecinţele acţiunilor

---

620 *Ibidem*, partea a IV-a, *Prefaţa*, p. 173
621 *Ibidem,* partea a V-a, Propoziţia III, p. 249
622 *Ibidem,* Propoziţia XV, p. 258
623 *Ibidem*, Propoziţia XXXII, Corolar, p. 268
624 Spinozae, *Ethica ordine geometrico demonstrata et in quinque partes distincta, pars quinta, Propositio* XXXII, *Corrolarium*, http://spinozareadinggroup.files.wordpress.com/2014/07/spinoza-1925-ethica.pdf [accesat la data de 12.11.2014]
625 I. Brucăr, *Spinoza. Viaţa şi filosofia,* Editura Hasefer, Bucureşti, 1998, p. 104
626 Baruch Spinoza, *op. cit.,* Propoziţia XXVII, *Demonstraţie*, p. 265

pe care le face, va fi capabil să surprindă drumul divin, îngrijindu-se, în acelaşi timp, de propriul *conatus*.

Spinoza a trăit conform principiilor morale cuprinse în *Etica*. Unul dintre biografii săi a descris modul de viaţă al filosofului ca „neînchipuit de auster, dar nu din pricina sărăciei, ci din simplitate naturală". Izolarea şi liniştea aceasta, în care Spinoza se complăcea să trăiască, i-au adus, poate, fericirea[627], căci *Etica* se încheie cu încrederea deplină că sufletul omenesc poate fi de o asemenea natură încât ceea ce am arătat că moare într-însul odată cu corpul nu este de nicio însemnătate faţă de ceea ce rămâne dintr-însul.[628]

Prin *Etica*, intenţia lui Spinoza era de a elibera omul de sub tirania oricărei frici, chiar şi de frica de a muri. Omul liber se gândeşte la moarte mai puţin decât la orice altceva, iar înţelepciunea sa constă în meditaţie asupra vieţii, nu asupra morţii.[629] La fel ca şi Descartes, care şi-a trăit viaţa după un program, Spinoza nu numai că a crezut în ideile sale, dar le-a şi practicat.[630]

Filosofia lui Spinoza este o pledoarie pentru cunoaşterea prin ştiinţă, atât prin ordinea geometrică a afirmaţiilor sale, cât şi prin faptul că optează pentru căile raţionale, prin care se poate realiza acordul omului cu fiinţa supremă, izvor al unei ordini cosmice şi sociale ce se poate manifesta prin legi. Pentru Spinoza, omul înţelept poate fi comparat cu cel despre care vorbeau stoicii, în sensul unui spirit superior, care se înalţă, detaşându-se de realitatea concretă, contemplând cu un fel de impasibilitate absentă, cu indiferenţă şi resemnare, realitatea înconjurătoare, ridicându-se chiar deasupra vieţii afective, sentimentale, pe care filosoful olandez o consideră drept o cursă, o capcană întinsă de propriile noastre simţuri şi, prin urmare, un obstacol în calea fericirii ideale.[631] În acest sens, la fel ca şi Descartes, mentorul său, Spinoza a încercat să fie consecvent cu principiile filosofiei sale, trăind aşa cum acestea îi dictau. Izolarea sa începe cu neacceptarea oricărei propuneri de compromis ideatic, care i-ar fi afectat posibilitatea unei cugetări libere. Spre finalul vieţii, consecvent cu acest drum al independenţei gândirii, refuză chiar să-şi mai părăsească domiciliul, după ce protectorul său, Marele Pensionar al Olandei, Jan de Witt, a fost omorât la Haga, în urma unor intrigi politice, de un grup revoltat, a cărui furie dezlănţuită mimetic nu a mai putut fi controlată de autorităţi. *Ultimii barbari* este, poate, cel din urmă text al marelui filosof,

627 I. Brucăr, *op. cit*., p. 34
628 Baruch Spinoza, *op. cit*., partea a V-a, Propoziţia XXXVIII, Notă, p. 273
629 *Ibidem,* partea a IV-a, Propoziţia LXVII, p. 229
630 Bertrand Russel, *History of Western Philosophy*, George Allen & Unwin Ltd, 1961, p. 556
631 Titus Raveica, *Istoria filosofiei moderne*, vol. II, Editura Fundaţiei AXIS, Iaşi, 2005, p. 194

în care descrie scena uciderii unui om care a pus raţiunea şi dialogul înaintea patimii oarbe.

Viaţa lui Spinoza poate fi exemplară pentru înţelegerea modului în care se construieşte Supra-Eul în calitate de conştiinţă etică. Filosoful a avut o viaţă urmărită de numeroase conflicte care au debutat cu suspectarea familiei lui de evrei sefarzi de către comunitatea evreilor ashkenazi din Amsterdam. Spinoza trebuia să-şi repudieze originile sefarde şi, prin aceasta, identitatea lui familială în faţa preoţilor ashkenazi. Astfel, se instaurează un prim blocaj în relaţia sa cu „ceilalţi". Conflictul devine major odată cu al doilea mare conflict care se instaurează după moartea protectorului său protestant, Jan de Witt. Conflictul absolut cu cetatea îl determină să aleagă cea mai dură cale a salvării identitare: *auto-claustrarea*. După acest moment, Spinoza se vede în situaţia de a sublima şi a construi în *Tratatul politic* o realitate virtuală, o utopie politică, care să servească exigenţelor propriului Eu. Supra-Eul hipertrofiat, ce străbate cele mai intime gânduri ale Eului, devenit un fel de cenzor obsesiv al propriei personalităţi, se manifestă sub forma unui Dumnezeu panteist, ce străbate toate palierele fiinţei. Acest tip de Super-Ego va dicta, în final, tratatul de *Etică* al lui Spinoza, în care apare formula tulburătoare, conform căreia *libertatea este necesitatea înţeleasă*. Dacă ar trebui să explicăm acest lucru cu alte cuvinte, atunci putem spune că libertatea, care este Eul, se dizolvă în Supra-Eu, a cărui expresie este, în acest caz, necesitatea eticului.

Spinoza a crezut cu toată fiinţa sa că legitatea fizică trebuie să-şi găsească un corespondent în legislaţia morală şi socială, ceea ce poate crea premisa apariţiei statului de drept şi a posibilităţii existenţei unei *libertăţi negative*, care să-i permită cetăţeanului dreptul de a se izola, cu amendamentul că legile, pe care sufletul le posedă în natura sa cea mai adâncă, trebuie să fie respectate. Ideile lui Spinoza, fondate pe viziunea geometrică deschisă de raţionalismul cartezian, vor constitui, astfel, bazele metafizice ale democraţiei moderne.

Tipul de izolare practicat de moderni este unul cu totul şi cu totul nou în raport cu toate tipurile de izolare de până atunci. Spre deosebire de călugăr, care se retrage într-o mănăstire, sau de eremit care, de regulă, se retrage în afara zidurilor ce ocrotesc o comunitate umană, construindu-şi zidurile unei mănăstiri personale, modernul rămâne în mijlocul cetăţii, mai bine zis, în mijlocul marelui oraş.

Dacă eremitul, prin izolarea sa, caută să atingă absolutul transcendent, omul modern, aşa cum au făcut-o Leonardo da Vinci, René Descartes, Baruch Spinoza sau John Locke, *se retrage* în vederea realizării unei acţiuni mai eficiente cu privire la ordinea terestră. Modernii se retrag într-o viaţă discretă pentru a putea face disecţii (când ele erau interzise), pentru a cerceta cosmosul (când erau deja

convinşi de teoria heliocentrismului) şi pentru a concepe tratate politice raţionale (într-o lume dominată de monarhii absolute).

Libertatea negativă, în concepţia lor, este, în primul rând, un spaţiu unde se poate derula *libertatea de gândire* şi *acţiunea eficace*. O atare libertate negativă este deosebită în raport cu cea practicată de antici. Heraclit, care nu-şi mai acceptă contemporanii, decide să părăsească cetatea Efes, murind apoi de hidropsie, din cauza unei alimentaţii bazate pe rădăcinile plantelor sălbatice. Spre deosebire de acesta, modernii, în speţă Descartes şi Spinoza, preferă izolarea activă, creatoare de valori eterne. Ei nu-şi părăsesc cetăţile, ci, din contră, izolarea lor are nevoie de cetate: Descartes – pentru a se pierde în ea, iar Spinoza – pentru ca gestul său ostentativ să fie receptat de către semeni. Diogene, cinicul, se masturba în piaţa publică, pentru ca apoi să se retragă în celebrul său butoi de unde practica un exhibiţionism filosofic, al cărui rol era acela de a-i crea un fel de izolare, prin diferenţă violentă, în raport cu semenii săi. Filosoful modern însă, om al epocii baroce – aşa cum erau Descartes sau Spinoza –, acceptă ordinea şi legile comunităţii, dar preferă o izolare în discreţie, *sub mască*, care să-i permită continuarea unor activităţi care sunt de un alt calibru valoric, greu de receptat pentru cei din generaţia sa, nepregătită pentru semnele unor noi timpuri.

Filosoful modern nu vrea să sfideze în mod ostentativ ordinea cetăţii, pe care o recunoaşte, de altfel, ca valabilă în sensul unei morale pe care preferă să o numească *provizorie*. Efortul conspirativ vizează un tip special de izolare, care îi poate asigura noului om de ştiinţă, filosof în acelaşi timp, discreţia totală, necesară activităţilor creative. Modernii stau sub spectrul simbolic al perlei, al acelei comori ce se găseşte în adâncuri, ascunsă, rezultat al unei suferinţe sublimate, pentru că ei au înţeles faptul, esenţial pentru acele timpuri, că orice lucru cu adevărat important trebuie să fie păstrat în taină.

Partea a treia

PSIHANALIZA ARTEI

Capitolul 1

Mimetismul conflictual şi patologia culturii

Ambivalenţa imitativă

Majoritatea oamenilor sunt imitatorii celorlalţi. Învăţăm prim imitare, ne integrăm în grupuri prin imitare etc. Pe lângă marea armată a imitatorilor mediocri, există un soi mai special, şi anume cei care au capacitatea să imite zeii, arhetipurile, formele sau, dacă vreţi, tiparele lumii – aceştia sunt creatorii. Ei au acces la ceea ce psihanalistul elveţian Carl Gustav Jung numea *arhetipuri*.

Socrate a fost un astfel de om fascinant şi, în acelaşi timp, extrem de controversat pentru contemporanii săi. El căuta, ca şi înaintaşul său Heraclit, zei peste tot. Platon, discipolul său exemplar, ne-a lăsat moştenire distincţia pe care o face în dialogul *Republica* între *imitare* şi *participare* (*mimesis* şi *metexis*). Oamenii obişnuiţi sunt condamnaţi la o eternă, fericită imitaţie a celor pe care, în ochii lor, la un moment dat, îi consideră ca fiindu-le superiori, devenindu-le, astfel, modele, *idoli* – cum ar spune Bacon. Filosofii, creatorii în general, nu imită alţi oameni, ci încercă să aibă acces direct la zei, la arhetipuri. Un nebun nu imită alţi oameni, dar nimeni nu-l imită pe el. În schimb, Creatorul, chiar dacă nu imită pe nimeni, va fi, cu siguranţă, imitat. Aşa cum spune Aristotel, principiul este necreat, dar creează, este cauza tuturor, fără ca el să aibă vreo cauză, este nemişcat, dar mişcă etc. Cine imită zeul, arhetipul, devine aici, în ordinea lucrurilor concrete, un erou. Restul oamenilor venerează zeul în chipul eroului, căci doar cel care se distinge prin vitejie şi prin curaj excepţional a putut fi purtat de Erosul său pentru a ajunge la zeu. La acest nivel al fascinaţiei, pe care o exercită eroul asupra celorlalţi, se naşte nevoia imitaţiei (*mimesis*-ul).

Antropologul René Girard[632] (1923 –), fin analist al fenomenelor de imitaţie, va constata însă, cu tulburare, că, pe lângă funcţiile pozitive, de integrare, imi-

---

[632] René Girard, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, ediţia a II-a revizuită, traducere din limba franceză de Miruna Runcan, Editura Nemira, Bucureşti, 2008

taţia poate juca şi un rol conflictual, chiar distructiv, asupra aceluia care intră în mrejele ei. Astfel, fiul care îşi imită tatăl, la un moment dat intră în raport conflictual cu acesta, ajungând, în cazurile extreme, la incest spiritual cu mama, precum dezvăluie *complexul lui Œdip* descoperit de Freud. Fetele pot intra în competiţie mimetică cu mamele, dezvoltând *un complex Electra,* când nu-şi mai suportă genitoarele. Girard aminteşte şi de un alt tip de complex, extrem de interesant, cum ar fi cel al gemenilor. De regulă, imitaţia se face de la inferior la superior, de la tânăr la bătrân; ce ne facem atunci când cel care trebuie imitat este identic cu tine? Apare *o ambivalenţă imitativă* care conduce la conflict, aşa cum este cazul lui Remus şi Romulus. Tot în acest tip de ambivalenţă imitativă se încadrează şi blestemul adresat oglinzilor în unele culturi, deoarece nu te poţi imita pe tine însuţi. Imitarea trebuie să asigure progresul psihic, împlinirea neofilă a fiinţei umane; atunci când această depăşire de sine este blocată, se instaurează complexele, frustrările şi, în final, blocajele mentale ce conduc la nevroze.

Interpretarea psihanalitică a tipologiei eroului în operele homerice

Ciclul troian din perspectiva personajelor feminine

Grecii antici plasau existenţa umană în spectrul a trei determinaţii ce se ierarhizau extrem de strict. Mai întâi era *oracolul,* aflat sub stăpânirea moirelor, a destinului, şi a cărui putere era deasupra zeilor; apoi urma *voinţa zeilor*, ce acţiona ca necesitate pentru bieţii muritori; abia apoi, la sfârşit, se găsea *libera decizie umană*. Profeţiile oracolelor aveau cea mai mare autoritate şi nimeni nu putea interveni în acest domeniu; doar asupra deciziilor zeilor se mai putea spera la o schimbare. Oracolul reprezenta cel mai adânc nivel de existenţă spirituală, acela al inconştientului, unde, oricât am dori să intervenim, ne este blocat accesul. El ar putea fi identificat şi cu ceea ce etologii numesc *comportamentele înnăscute* sau *predeterminate.*

Zeii, la rândul lor, prin voinţa ce şi-o impuneau asupra oamenilor, reprezentau *puterea legilor morale* – aşa cum o înţelegeau grecii de atunci – , a valorilor şi principiilor ce reglau viaţa şi nu trebuiau sfidate, a ceea ce Freud ar numi Supra-Eu.

Personajele homerice sunt, de cele mai multe ori, posedate de zei; acţiunile lor nu le aparţin. Oamenii sunt mai mult nişte instrumente în mâna zeilor care constată adeseori că au făcut acţiuni de care sunt totalmente străini. Eroii lui Homer pot recunoaşte momentul posedării ca fiind marcat de o senzaţie stranie în mădulare. Pot, asemenea lui Diomede în situaţii de posedare excepţională, să lupte chiar împotriva zeilor. Atunci când sunt posedaţi de zeu, ei sunt, de fapt, într-o măsură mai mare sau mai mică, în funcţie de gradul posedării, oameni. Ei sunt adesea comparaţi de către Homer cu nişte lei înfometaţi; dar cea mai eloc-

ventă descriere a aceste stări apare în Cântul XV din *Iliada*, când Hector intră într-o criză, face spume la gură şi ochii i se aprind, posedat fiind de însuşi Zeus:

„Dar luptătorii troieni ca leii cei lacomi de carne
După povaţa lui Zeus se-nspulber – acum spre corăbii.
Zeul mereu le dă-mbold şi inima-nflăcărată-ntr-înşii,
Moaie, sminteşte pe-ahei şi le ia biruinţa din mână.
Numai lui Hector vrea el să-i dea izbândire şi slavă, (…)
Asta gândind, el împinge pe fiul lui Priam spre vase,
Dar de la sine şi el fioros se dă-n vânt, se răpede
Parcă-i turbat ca şi Ares când arma roteşte, ca focul (…)
Gura-i de furie-i spumegă, ochii sub crunte sprâncene
Flăcări revarsă din ei şi groaznic pe tâmple-i se zbate
Chivăra la încăierare. Din ceru-i îl apără însuşi
Zeus şi lui îi dă mărire şi cinste…".[633]

Pe bună dreptate s-a putut considera de către psihologi că personajele homerice suferă de instabilitate mentală care îi face adeseori să exclame: „De fapt nu am vrut să fac asta!", cu alte cuvinte: „De fapt nu eram eu cel care a făcut-o".[634]

Homer este reprezentat în toate statuile ca un om cu privirea în gol. Tradiţia ne spune despre acesta că era orb. Cecitatea aedului reprezenta coborârea lui totală în abisurile imaginarului poetic, în inconştientul colectiv. Textele homerice aduc la lumină evenimente arhetipale ce au marcat mentalul colectiv al vechilor greci înainte de a fi cuprinse în corpusul homeric ce poartă numele de *Iliada* şi *Odiseea*.

Ciclul troian debutează cu o mare pulsiune cosmică ce ameninţa să producă un nou eon, un nou ciclu divin. Pulsiunea era dragostea ce putea înaripa inimile lui Zeus şi ale lui Thetis, zeiţă a apei, una dintre cele cincizeci de Nereide, fiice ale zeului mării, Nereus. Oracolul, cel ce este deasupra zeilor, în cel mai pur complex œdipian, a lansat o profeţie ce spunea că fiul lui Thetis va fi mai puternic decât tatăl său. Cu toate că era dorită de Zeus, după ce s-a aflat profeţia, niciun zeu nu a mai dorit să o ia de nevastă. Niciun principiu celest nu se dorea detronat.

Inhibat de profeţie, Zeus îşi va consuma pulsiunea erotică cu Leda, o pământeancă de o rară frumuseţe, soţia regelui Tyndareos. La soroc, Leda a conceput, în chip miraculos, patru copii: doi de origine divină, având ca tată pe măreţul

633 Homer, *Iliada*, traducere de George Murnu, studiu introductiv, note şi glosar de Liviu Franga, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 343
634 E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleţu, prefaţă de Petru Creţia, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, pp. 28 – 33

Zeus, Pollux şi Elena, şi doi cu soţul său pământean, Kastor şi Clitemnestra. La rândul ei, Thetis a fost mai mult forţată să-şi consume dragostea cosmică alături tot de un pământean, regele Peleu. Prin această substituţie erotică a apărut eroul exemplar Ahile, fiul unei zeiţe şi al unui muritor. Elena şi Ahile vor juca rolul unor arhetipuri ale inconştientului colectiv grec, cel de *anima* şi *animus,* după cum le va numi Jung, femeia şi bărbatul exemplar, paradigmă a idealului eroic, al acelei imitaţii divine – atât cât îi stă omului în putinţă să o facă.

Leda şi Thetis reprezintă acele femei care, prin substituirea lor, vor marca trecerea de la matriarhat la patriarhat. Dacă Zeus ar fi consumat actul erotic cu Thetis, ordinea matriarhală ar fi triumfat prin uciderea tatălui, dar nunta lui Thetis cu Peleu consfinţeşte noua ordine patriarhală. La serbarea prilejuită de uniunea (forţată) a celor doi sunt invitate cele trei zeiţe Hera, Pallas Athena şi Aphrodite împreună cu toţi ceilalţi zei olimpieni. Pentru că se dorea o serbare liniştită, fără tulburări, la nuntă nu a fost invitată şi zeiţa vrajbei, a răzbunării, a tulburării spiritului, Eris. Dar profeţiile nu au fost în zadar; într-o formă sau alta ele trebuiau să se împlinească. Răul era deja produs şi dacă el a fost evitat în lumea Zeilor, atunci trebuia transferat, în mod necesar, în lumea de jos, a simulacrelor divine, în dureroasa lume a oamenilor, unde greşelile se plătesc cu viaţa.

Eris avea să provoace dezastrul şi iniţierea Războiului troian. Ea a luat din grădina Hesperidelor un măr de aur pe care scria: *celei mai frumoase* şi l-a aşezat discret între zeiţele invitate la nuntă. Astfel a început sfada între cele trei frumoase zeiţe: Pallas Athena, ce reflecta frumuseţea minţii, Hera, pe aceea a căldurii căminului familial, iar Aphrodite – frumuseţea legată de sex. De fapt, zeiţele reprezentau şi cele trei vârste de aur ale femeii: Atena – vârsta tinereţii virginale, Aphrodite – femeia la treizeci de ani, iar Hera – femeia stăpână a casei, împlinită după patruzeci de ani. Paris, muritorul pus să aleagă între aceste trei frumuseţi, este descumpănit. Atunci fiecare zeiţă, pentru a-şi clarifica natura, îi dezvăluie consecinţele bune ale alegerii.

Astfel, Pallas Athena îi promite că, dacă ea va fi cea aleasă, el va fi de nebiruit în orice bătălie, Hera îi făgăduieşte că va ajunge regele regilor, iar ultima zeiţă îi oferă perspectiva de a avea ca soţie pe cea mai frumoasă femeie de pe pământ. Paris o alege pe Aphrodite şi, prin urmare, o primeşte ca dar pe Elena din Sparta.

Zeiţele rănite, Hera şi Pallas Athena, erau, de fapt, ocrotitoarele noii ordini patriarhale. Hera ocrotea casa, căminul şi nu îşi înşelase niciodată soţul. Pallas Athena era zeiţa patriarhatului *par excellence*, fiind născută direct din capul tatălui său după ce acesta a fost lovit cu *labrys*-ul de Hermes şi reprezentând noul mental în care gândurile femeii nu erau decât proiecţii ale dorinţelor masculine. Ea ascultă de tată, îl respectă, îi susţine acţiunile, căci el îi conferă identitatea fără aportul unei mame. Fără să ştie, Paris a ales halucinat darurile fascinante ale eternei zeiţe matriarhale,

ZEUS ŞI THETIS
Ceramică din câmpia Thessaliei
(Fotografie: Marius Dumitrescu – Grecia, 2014)

ZEUS ŞI LEDA
Ceramică din câmpia Thessaliei
(Fotografie: Marius Dumitrescu – Grecia, 2014)

Aphrodite, zeiţa iubirii, a generării, a sexualităţii pure. Zeiţele umilite de decizia lui Paris nu se vor lăsa însă înfrânte, ci îşi vor oferi darurile promise altor doi mari eroi. Hera îl va alege pe Agamemnon, soţul Clitemnestrei, care va ajunge rege peste regi, provocând însă furia soţiei prin sacrificarea mult prea îndrăgitei fete, tânăra Ifigenia, preţ nemilos cerut de oracol pentru iniţierea campaniei militare împotriva cetăţii ce o găzduia pe regina reginelor, reinstauratoare a matriarhatului, sora Clitemnestrei, Elena din Troia. Pallas Athena, la rândul ei, îşi va alege cu chibzuială omul, pe mult prea răbdătorul Ulise, eroul care, din acel moment astral, nu va mai pierde nicio bătălie. Prin aceste daruri, Ciclul Troian creează un joc splendid al posedării în care entităţile divine, de sorginte feminină, vor acapara în chip direct sufletele celor trei mari bărbaţi, Războiul Troiei devenind astfel competiţia acerbă dintre zeiţele din cer şi bărbaţii deveniţi umbrele lor pe Pământ, adevăraţi *umbris idearum* sau, mai bine zis, *umbris arhetiparum*. Arhetipurile şi umbrele lor terestre vor fi sortite, prin vocea oracolului, unei lupte nemiloase ce avea să pecetluiască noul eon, născând inconştientul colectiv al vechilor greci.

Din acel moment a început războiul, mai întâi în cer şi apoi pe Pământ. Lupta dintre zeiţe se va transfera asupra oamenilor, între cei „ocrotiţi" de zei. Eroii vor trebui să afle gustul amar al alegerii făcute de Paris, vor descoperi consecinţele nefaste ale patronajului divin. Eroul este un îndrăgostit, iubeşte fantasma zeului sau, mai bine zis, fantasma zeului a pus stăpânire pe sufletul său. În acest sens, eroul este un posedat, o umbră a ideii.

Odysseus nu va pierde nicio bătălie, dar majoritatea victoriilor vor fi „*à la* Pyrrhus", ajungând să cunoască disperarea şi umilinţa maximă la care un om poate ajunge. La sfârşitul tuturor izbânzilor sale se întoarce acasă singur, în chip de cerşetor umil, pentru ca, după o ultimă bătălie disperată cu cei care-i batjocoreau casa şi familia, să fie osândit iarăşi la o rătăcire absurdă până ce va întâlni neîntâlnitul.

Agamemnon, Regele regilor, chiar dacă a cunoscut puterea absolută, fiind călăuzit de Hera, nu şi-a putut salva viaţa, murind umilit de propria-i soţie adulterină. La ce îţi foloseşte să fii regele tuturor regilor dacă nu eşti rege la tine acasă, peste propria-ţi nevastă?

Paris, nefericitul păstor, avea să aducă, prin alegerea sa, ceea ce oracolul prezisese: distrugerea totală prin foc a propriei cetăţi, moartea prematură a lui şi a tuturor celor dragi. Astfel, zeii şi-au arătat adevărata faţă. Nici un om nu poate să-i imite fără a fi pedepsit. Omul ocupă condiţia de jos, imitând mereu şi mereu forme blestemate, pe care un etern oracol le predestinează.

Prin formula *„celei mai frumoase",* Eris reînvie, ca prin farmec, lumea de altădată a matriarhatului. Zeiţele încep să-şi manifeste forţa şi totul intră sub incidenţa

JACOB JORDAENS (1593 – 1678)
- Mărul de aur al Discordiei -

patimii lor. Războiul troian ne dezvăluie, prin personajele lui feminine, ultima redută a unui matriarhat ce încerca cu disperare să supravieţuiască. Leda, Thetis, Eris, Aphrodite, Hera şi Pallas Athena îşi oglindesc statutul prin femeile care participă la infernalul conflict al Troiei.

Astfel, Elena şi Clitemnestra, sora sa, vor sabota condiţia de minorat în care le-a plasat patriarhatul, alegându-şi singure un bărbat – altul decât soţul cuvenit prin ordinea patriarhală. Elena din Sparta se transformă, prin propria-i alegere, în Elena din Troia şi va dezlănţui prin gestul său iadul pe pământ, devenind un simbol al tuturor nenorocirilor pe care le poate atrage fascinaţia frumuseţilor sensibile. Numele ei aminteşte de cel al Lunii, *Selena* fiind o trimitere directă spre tot ceea ce-şi găseşte locul în dimensiunea sublunară. Troia a adăpostit, astfel, cea mai mare comoară, una vie, umană, o regină peste toate reginele lumii. Sufletele masculine vor fi atrase hipnotic de noua regină matriarhală într-un iureş sublunar care le va pierde dreapta cărare, corupându-le esenţa nemuritoare, celestă. O întreagă literatură elenistică, de la Proclus şi până la Plutarh, va specula această atracţie malefică pentru frumuseţea sensibilă, diabolizând femeia văzută ca sursă fatală a tuturor relelor. În finalul Războiului troian, o vedem pe regina reginelor, redevenind umila Elena din Sparta, sclava domestică a lui Menelau, soţul său ursit.

Clitemnestra, la rândul ei, ucigându-şi soţul la întoarcerea acestuia acasă din Războiul troian nu va face altceva decât să-şi damneze propriii copii, pe Electra şi Oreste, care o vor condamna, la rândul lor, la moarte. *Complexul Electra* surprinde tocmai această tulburare mentală născută din matricid. Oreste, tulburat de crima mamei şi sfătuit de Clitemnestra şi Apollon, produce matricidul, răzbunând asasinarea tatălui. Eriniile[635], reprezentantele vechii ordini matriarhale, îl urmăresc pe ucigaş pentru a-l pedepsi, dar zeiţa Pallas Athena, cea născută din capul lui Zeus şi nu din pântecul unei mame, îl salvează. Ea îl supune judecăţii unui juriu alcătuit din unsprezece cetăţeni ai oraşului pe care îl patronează, a Eriniilor, ce joacă rolul acuzatorului, şi a lui Apollon, având funcţia de martor, dar şi de avocat al apărării. Scena judecăţii se derulează pe Acropole, în faţa templului zeiţei Pallas Athena.[636] Eschil, în *Eumenidele,* pune în scenă dialogul sfâşietor dintre Oreste şi Erinii, atunci când fiul ucigaş este judecat pentru oribila crimă.

„*Corifeul:* În primul rând să-mi spui: N-ai omorât-o tu pe maică-ta?
Oreste: Am omorât-o, nu tăgăduiesc. (…)
Corifeul: Totuşi trebuie să-mi spui cum ai ucis-o.

635 Eriniile, numite şi *Eumenide* de grecii antici sau *Furii* în lumea romană, sunt zeităţi feminine chtonice ale răzbunării.
636 Eschil, *Tragedii*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 331

Oreste: Trăgând cu mâna spada, i-am junghiat gâtlejul… Nu mi-am pierdut încrederea. Îmi va trimite ajutoare tata, din mormânt.
Corifeul: Încrede-te în morţi, de vreme ce pe maică-ta ai omorât-o!
Oreste: *Ea s-a pătat cu două crime dintr-o dată.*
Corifeul: În ce fel? Luminează-i pe judecători.
Oreste: *Când l-a ucis pe soţul său, pe tata l-a ucis.*
Corifeul: Dar tu eşti viu, în timp ce ea pierind şi-a ispăşit omorul...
Oreste: Însă pe ea de ce n-aţi urmărit-o când trăia?
Corifeul: Pentru că nu era de-acelaşi sânge cu cel pe care l-a ucis.
Oreste: Dar *eu cu mama sunt cumva de-acelaşi sânge?*
Corifeul: Cum? Ucigaşule! Ea te-a hrănit sub brâul său, iar tu te lepezi de sângele preascump al mamei?"[637]

Eumenidele consideră legătura maternă, de sânge, ca fiind unica legătură autentică între oameni. Căsătoria nu este o taină, ci o relaţie accidentală, care nu implică obligaţii a căror respectare să aibă greutatea unei legături bazate pe sânge. Deci, conform tradiţiei, pe care Eriniile o respectă, raportul Clitemnestrei cu Agamemnon este acelaşi care poate fi cu oricare alt bărbat. Iar crima, în definitiv, este scuzabilă având în vedere faptul că Agamemnon nu şi-a mai îndeplinit datoriile conjugale, ştirbindu-i autoritatea pe faţă. În Micene nu puteau fi doi regi. Din moment ce legătura căsătoriei a fost compromisă, totul era permis. Clitemnestra şi-a arogat, definitiv, rolul de regină unică în Micene, impunând ordinea matriarhatului. Ceea ce, la o scară mai mare, a făcut Elena, devenind Elena din Troia, va realiza, de fapt, şi sora sa, devenind Clitemnestra din Micene.

Discursul lui Apollon, patronul Oracolului de la Delfi şi cel ce l-a trimis pe Oreste spre a-şi răzbuna tatăl, va reflecta însă neacceptarea vechii ordini a matriarhatului:

„*Apollon:* Ascultă ce-ţi răspund şi înţelege că temeiul meu e drept! Nu mama naşte ceea ce este numit copilul său; ea doar nutreşte plodul semănat în ea. Cel care naşte e bărbatul, căci el o face să rodească; ea doar adăposteşte rodul, ca o străină pe ceva străin, când nu îl vatămă cumva un zeu. Am să-ţi aduc despre aceasta o dovadă: poţi fi părinte fără ajutorul unei mame. Priveşte chezăşia lângă noi, fata lui Zeus Olimpianul, ce nu a fost hrănită în bezna unui pântec. Nicio zeiţă nu ar fi în stare să dea naştere unui asemenea vlăstar."[638]

Eriniile vor răspunde la aceste argumente ale lui Apollon, de această dată spunând ceva de-a dreptul tulburător:

[637] *Ibidem*, pp. 343 – 345
[638] *Ibidem,* p. 346

„*Corifeul:* Ai nimicit străvechea împărăţie, ai înşelat cu ajutorul vinului bătrânele zeiţe… Tinere zeu, striveşti ca sub copite bătrâneţea noastră. Dar fie! Aşteptăm, numai urechi, cuvântul judecăţii, şi deocamdată ne năpustim mânia peste ţară".[639]

Suferinţa lui Oreste şi a Electrei, dar şi distrugerea cetăţii Troia, sunt preţul plătit pentru alegerile celor două surori, Elena şi Clitemnestra, care au vrut să reînvie vechiul cult al zeiţei mame. Eschil aminteşte însă despre o transformare paşnică a paradigmei în cetatea Minervei. Pallas Athena împacă Eriniile, oferindu-le un templu sacru, iar ele, la rândul lor, devin ocrotitoarele atenienilor.[640]

La porţile Ilionului, războiul a realizat, însă, o înlocuire violentă a matriarhatului cu o aristocraţie patriarhală. Conflictul troian surprinde, de fapt, drama acestei treceri brutale, sângeroase, de la matriarhat la patriarhat. Un război în cer şi pe pământ, a cărui miză era naşterea unui nou eon.

Dincolo de aceste excese ale femininului, există şi o excepţie: Penelopa. Întoarcerea lui Ulise acasă, unde o găseşte pe credincioasa sa soţie, deschide drumul unei noi lumi care pare să-şi fi găsit oarecum echilibrul; aceasta este lumea democraţiei greceşti în cea mai incipientă formă a sa. Masculinul şi femininul din Itaca încetează de a mai fi într-un raport conflictual creat din nevoia iraţională de dominaţie; raţiunea virginalei Pallas Athena pune stăpânire peste patimile ce puteau inflama spiritele aşezate în corpuri diferite.

O lectură în cheie psihanalitică a textului epopeii ne dezvăluie aspectele inconştiente ce au motivat evenimentele tragice de la porţile Ilionului. Refuzată de Zeus, Thetis îi va oferi fiului uman, Ahile, partea masculină găzduită de natura sa divină, eroul fiind proiecţia inconştientă a forţei *animus*-ului zeiţei. La rândul său, Zeus, transformat în lebădă, prin dragostea oferită Ledei, îşi va revela *anima* sa, acea parte feminină găzduită la nivelul inconştientului său. Astfel, spre deosebire de Ahile, care este o proiecţie a lui Thetis eliberată de *complexul penisului castrat*, Elena este proiecţia tatălui ei, Zeus, preluând *anima* acestuia. Prin apariţia celor doi eroi, ce inversează funcţiile sexuale ale zeilor genitori, se realizează o ambiguitate în cadrul legii iniţiale din Olimpul patriarhal, creat de către Zeus.

Întregul conflict de la porţile Ilionului capătă semnificaţii mult mai profunde dacă este privit din perspectiva personajelor feminine ce ameninţau autoritatea masculină. Marea exegeză a operei lui Homer s-a orientat prea mult spre eroii masculini de la Ahile până la Odysseus, lăsând, parcă intenţionat, într-o nefirească obscuritate, personajele feminine. În Renaştere, o excepţie notabilă o con-

639 *Ibidem,* p. 349
640 *Ibidem*, pp. 353 – 360

stituie opera lui Giordano Bruno care este fascinat de personaje precum Diana, dar mai ales de vrăjitoarea Circe, căreia îi consacră o întreagă lucrare.

Ciclul troian creează trei tipologii feminine exemplare. Elena reprezintă puterea atracţiei feminine primordiale, sursă a vieţii şi a matriarhatului. Ea are libertatea să-şi aleagă orice bărbat ar dori. Este femeia care, pur şi simplu, nu poate fi refuzată. În jurul ei gravitează Tezeu, Menelau, Agamemnon, Ahile şi chiar Ulise – în calitate de spectator discret. Clitemnestra, sora Elenei, devine o regină de tip matriarhal prin mimetism – ea nu poate fi mai prejos surorii ei. Schimbarea soţului este motivată în acest caz raţional, deoarece se caută o scuză care să justifice gestul înşelării. Scopul eroinei este evident: ea vrea puterea în Micene, dorind să-şi păstreze, chiar şi în lipsa soţului, statutul de regină.

Penelopa ne dezvăluie a treia ipostază feminină. De această dată avem în faţă femeia aşa cum idealul patriarhal o dorea. Este ispitită, chiar forţată de împrejurări, să-şi înşele soţul, dar nu o va face. Aşteaptă douăzeci de ani întoarcerea lui Ulise, nu apelează la niciun truc care ar putea să-i ofere o putere de tip matriarhal, ci doreşte ca fiul său să depăşească etapa minoratului pentru a putea prelua moştenirea tatălui.

Fragmentele 660 – 785 din Cântul XIX al *Odiseei* ne dezvăluie întâlnirea dintre Ulise, în chip de cerşetor, şi Penelopa, care nu îl recunoaşte[641]. Ea se află în faşa obiectului real al fanteziilor sale erotice, dar este incapabilă să-l identifice. Ulise, la rândul său, are în faţă obiectul real al fanteziilor erotice, dar nu poate să-l atingă, să-l materializeze, fiind blocat în faza de admiraţie. Este poate una dintre cele mai frumoase întâlniri erotice din întreaga literatură. Tensiunea pulsională este trăită la cote de limită tocmai pentru că nu se putea consuma, rămânând suspendată în privirile şi vocile personajelor, ale căror inimi băteau, în mod paradoxal, la unison.

Ulise este recunoscut de doica Eurycleea, dar el se află într-o situaţie de maximă abţinere. După douăzeci de ani, bărbatul se găseşte în maxima proximitate a femeii iubite, în faţa căreia trebuie să îşi înfrâneze însă pulsiunile erotice.

Într-o evidentă emoţie erotică, Ulise ascultă vorbele intime ale soţiei. Penelopa continuă să-şi destăinuiască iubirea faţă de fantasma soţului fără a fi capabilă de a o corela cu realitatea stânjenitoare pe care o are în faţă, cea a unui umil cerşetor, un bătrân îmbrăcat în zdrenţe şi plin de bube. Realitatea este prea dureroasă pentru a putea fi acceptată.

Mai mult, se lasă noaptea, atunci când divinul Hypnos hrăneşte fanteziile oamenilor. Între adormire şi starea de veghe, aproape vrăjită de cerşetorul din

641 Homer, *Odiseea*, traducere de George Murnu, studiu introductiv şi note de Adrian Pârvulescu, Editura Univers, Bucureşti, 1979, pp. 445 – 448

faţa sa, Penelopa îi destăinuieşte visele sale, permiţându-i acestuia accesul spre cel mai adânc cotlon al fiinţei sale, spre nivelul inconştientului. Penelopa este urmărită de o anumită viziune, cerându-i lui Ulise să i-o tâlcuiască:

„Se-ndoapă-n casă-mi douăzeci de gâşte
Din grâul presărat în apă. Eu mă bucur
Privind la ele. Dar un vultur mare,
Cu ciocul coroiat, venind din munte
Pe toate le sugrumă şi le-omoară
Şi ele cad grămadă-aici în curte,
Iar vulturul în slăvi se-nalţă iară;
Eu tot plângeam şi mă boceam în visu-mi
Că-mi potopise gâştele din curte.
Dar, vulturul venind-napoi, se puse
Pe-acoperiş şi glăsuind ca omul
Mă linişti şi-mi zise: «Fii pe pace,
Tu, fiică lăudată-a lui Icariu,
Nu-i vis, ci-i lucru-aieve, şi-o să fie
Cum ai visat. Gâscanii tăi din curte
Sunt peţitorii. Eu am fost 'nainte
Un vultur, dar acum îţi sunt bărbatul
Sosit aici să dau o moarte crudă
La peţitorii toţi».”[642]

Din visul Penelopei aflăm un lucru extraordinar pe care regimul de existenţă diurn îl camufla perfect, şi anume faptul că eroina era ataşată de peţitori. Ca femeie, ea avea puternice impulsuri pulsionale faţă de bărbaţii care veniseră să-i ceară mâna. Dacă în regimul diurn se tânguia că îi este prădată avuţia casei, că atât ea, cât şi fiul său sunt disperaţi de obrăzniciile peţitorilor, în vis vedem cum ea îi hrăneşte, oferindu-le grăunţele în apă, şi, mai mult, cum se bucură de prezenţa lor. Descoperim o Penelopă care încă iubeşte, este femeie şi cele douăzeci de gâşte pot semnifica atât peţitorii, cât şi cei douăzeci de ani cât a lipsit Ulise şi în care ea avut nevoie de dragostea unui bărbat. Vulturul curmă brusc această reverie cu iz feciorelnic, determinând suferinţa eroinei. Homer insistă pe faptul că Penelopa era speriată, suferind la gândul că ar putea dispărea peţitorii: „plângeam şi mă boceam în visu-mi”. Nu ştim dacă vulturul, transformat în om, a reuşit sau nu să o liniştească pe eroină, pentru că în acel moment ea pierde firul visului. Revenind la starea de veghe, eroina oferă visului o cauză care trimite la grila de interpretare

[642] *Ibidem,* p. 447

psihanalitică, conform căreia visele se originează în experienţe mundane, cotidiene. Prin urmare, reveriile Penelopei nu ar avea nimic excepţional în ele, deoarece gâscanii din vis îşi puteau aveau sursa în gâscanii reali ce mâncau grăunţe în curtea casei.

În fapt, Penelopa retrăia bucuria fecioriei pierdute pe care o corela cu emoţiile trăite alături de peţitorii care o curtau şi pe care ea îi asimila cu gâscanii pe care îi alinta, cufundaţi fiind în apa plină cu grăunţe, imagine ce trimite la o fecundare cosmică. Soţul devine un personaj dominator, înspăimântător chiar, asemenea unui vultur *venit de sus*, din munte, un adevărat Supra-Eu al căsniciei, ce o aduce în realitate. În acest context, muntele poate fi corelat, în sens freudian, cu un evident simbol falic. Vulturul va umple de sânge mica baltă cu grăunţe de unde ciuguleau gâscanii. Mai mult, sfârşitul cântului aminteşte de ultima încercare în recunoaşterea soţului pierdut: proba cu arcul. Este poate imaginea cea mai sugestivă din punct psihanalitic. Săgeata şi arcul reprezintă farmecul şi arta soţului care va trebui să re-trezească la viaţă, printr-o mare măiestrie, toată această perioadă de lungă abstinenţă. Din păcate, niciunul din peţitori nu are nicio şansă, deoarece Penelopa fusese deja amprentată erotic de către Ulise, sigurul care putea avea acces la re-învierea vieţii ei erotice aproape uitate.

Ceea ce rămâne impresionant în fragment este raportul dintre realitate şi fantasmă. Erotismul este, în definitiv, o acţiune fantastică ce lucrează asupra mentalului. Ulise este în situaţia aceluia care are fantasma iubitei şi chiar iubita în faţă, dar nu-şi poate manifesta erotismul, ceea ce face ca dragostea lui să fie amplificată prin ascundere. El este asemenea unui adolescent ce iubeşte o femeie, dar nu îndrăzneşte să-i spună acest lucru, ceea ce face ca dragostea să devină mistuitoare pentru el, chiar obsesivă.

Eroul retrăieşte ca intensitate primele experienţe erotice. Penelopa, la rândul său, este pusă într-o situaţie infinit mai grea, aceea a cecităţii obiectului erotic, fiind reţinută în jocul fantasmelor ce o duc în pragul nebuniei, ajungând să trăiască mai mult în lumea iraţională a viselor, ce riscă să-i destructureze reperele vieţii cotidiene.

În mitologia greacă există în acest sens şi o legendă despre care pomeneşte şi Francis Bacon în *Despre înţelepciunea anticilor,* conform căreia Penelopa nu ar fi rezistat, de fapt, castă în faţa asalturilor peţitorilor, născând un copil ciudat, care nu este altul decât marele Pan, zeu al fricii, cel ce seamănă în sufletele oamenilor panicile fără număr. În acest caz, Penelopa apare asemenea materiei indiferente la toate formele, ca o femeie publică, iar formele, ca pretendenţii.[643] Chipul ciudat al

[643] Francis Bacon, *Despre înţelepciunea anticilor*, traducere din limba latină, studiu introductiv, note introductive şi note de Alexandru Posescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 60

lui Pan este tocmai semnul acestor legături indistincte pe care Penelopa le-a avut cu toţi pretendenţii, fiind fiul lor comun.[644] Acest scenariu poate explica de ce Penelopa nu mai dorea să-l recunoască pe Ulise decât după ce el îi ucidea pe toţi peţitorii care erau, în definitiv, ruşinea ei. Pe de altă parte, moartea peţitorilor nu-i aducea nicio bucurie, ci, din contra, plânset şi bocete. Mai mult, această ipoteză explică de ce, după ce-i omoară pe peţitori, Ulise, în loc să rămână acasă, pleacă într-un drum pe uscat care poate fi mai lung decât cel de pe mare.

Întoarcerea acasă a lui Ulise ascunde multe mistere şi, astfel, nu-i de mirare că tradiţia, aşa cum o întâlnim la Dante, nu ni-l prezintă ca pe un om care s-a aşezat, până la urmă, la casa sa, ci ca pe un rătăcitor la capătul lumii[645] şi al cărui suflet va poposi, într-un sfârşit, în marea de foc din al optulea cerc din Infern.

Sfârşitul ciclului troian va închide acest joc pulsional prin nunta din Câmpiile Elisee a părţilor divine din Ahile şi din Elena, o unire pe un tărâm mistic a pulsiunii cosmice originare ce-i posedase, în egală măsură, pe Zeus şi pe Thetis. Purificată, pulsiunea lăsa în lumea infernală a Tartarului umbrele ce însoţiseră partea terestră a eroilor care se originau în trupurile efemere ale Ledei şi al lui Peleu.

Ciclul troian din perspectiva personajelor masculine

Privită şi din punct de vedere al arhetipurilor strict masculine, *Iliada* este povestea celui mai de temut erou de la porţile Troiei, Ahile, iar *Odiseea* ne descrie întoarcerea acasă a celui mai inteligent dintre bărbaţii care au cucerit Ilionul, Odysseus. Ei reprezintă două personaje emblematice, extrem de deosebite, care au reuşit, în egală măsură, să-şi dobândească nemurirea.

La sfârşitul lecturii epopeilor, cititorul surprinde faptul că aproape toate personajele mai importante mor în chip dramatic. Cele mai bune calităţi sau titlurile de nobleţe nu îi mai ajută pe eroi să se salveze, câmpul de luptă devenind un adevărat „abator" al regilor divini.

Dacă luăm cazul lui Ahile, Regele divin *par excellence,* constatăm că el dorea puterea absolută, râvnea să fie precum zeii, al căror sânge îi curgea prin vine. Avea de partea lui victoriile de pe câmpul de luptă şi, mai mult, dragostea, ce părea perfectă, alături de Patrocle şi Brisesis. Destinul său este însă pecetluit de propriul său caracter, de *mânia* pe care nu o putea stăpâni, de acea forţă ce izvora din subconştient şi care îl împingea, în permanenţă, la acţiuni pe care apoi le regreta amarnic. Ştia acest lucru de la propria-i mamă, zeiţa Thetis, care îl avertizase să nu meargă la Troia, căci acolo, chiar dacă va ajunge erou, iar faptele lui vor fi

644 *Ibidem*, p. 58

645 Dante Alighieri, *Infernul, XXVI: 112-119,* în româneşte de Eta Boeriu, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 186 – 187

BERNARDO PINTURICCHIO (1435 – 1513)
- Penelopa la războiul de ţesut şi peţitorii -

de neuitat, va trebui să plătească cu preţul vieţii. Subterfugiul de a se îmbrăca în haine femeieşti, de a-şi ascunde natura, şi a încerca, astfel, să scape de propriul său destin nu-i folosesc la nimic. În cazul lui Ahile, oracolul a fost extrem de clar: dacă merge la Troia, va muri plin de glorie, iar faptele lui vor rămâne nemuritoare în amintirea oamenilor; dacă nu merge, va muri la adânci bătrâneţi şi nu va fi plâns decât de familia sa.

În *Iliada,* Homer pecetluieşte destinul lui Ahile încă din primul vers, ce aminteşte fatala mânie a eroului:

„Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse."[646]

La o analiză de factură psihanalitică, se constată că, în cazul lui Ahile, apare ca subiect *mânia* la graniţa furiei scăpate de sub control. Mânia va fi, prin urmare, aceea care îi va justifica acţiunile de la începutul şi până la sfârşitul *Iliadei*. Orgoliul nemăsurat al lui Ahile, născut din pulsiunea narcisistă, cea mai puternică dintre pulsiuni, cum o considera Freud, îl va conduce spre nesupunerea faţă de comandantul armatei şi va atrage gestul lui Agamemnon de a-l deposeda de bunurile câştigate pe câmpul de luptă, printre care se găsea şi frumoasa sclavă Brisesis. Narcisismul peleianului prinde forme şi mai mari, împingându-l pe Ahile la *o mânie de gradul doi*, ce-i orbeşte totalmente raţiunea, determinându-l să-şi abandoneze camarazii de luptă, cu toate că aceştia aveau mare nevoie de el. A trebuit să moară Patrocle, mult prea iubitul prieten, ca *o mânie de gradul trei* să-l determine să reintre în luptă. În acest moment, mânia se dezlănţuie în forma ei radicală, aducându-l în conflict direct cu Apollon, atunci când batjocoreşte, fără niciun fel de motivaţie raţională, trupul neînsufleţit al lui Hector.

Ahile este numai patimă oarbă, acţiunile lui poartă în ele doar logica răzbunării, fiind rezultatul răspunsului la rănile provocate de orgoliul său personal. El nu acţionează decât atunci când pierde pe cineva drag. Această logică îl va dirija însă spre propria sa pierdere. *Călcâiul lui Ahile* este, de fapt, orgoliul lui nemăsurat, instinctul care nu poate fi controlat, patima izvorâtă din inconştientul iraţional, care îl face, în permanenţă, să se simtă deasupra celorlalţi oameni, precum un zeu. Nefiind zeu, nici chiar zeu al mâniei, precum Ares, va trebui, într-un final, să-şi înţeleagă, umilit, natura omenească. Apollon, zeul ce nu-şi greşeşte niciodată ţinta, va dirija săgeata celui mai fragil războinic, a mult prea frumosului Paris, direct în acel unic punct care îl va transforma iremediabil în om pe cel mai mare războinic de la porţile Ilionului, neînfricatul Ahile.

---

[646] Homer, *Iliada,* cântul I: 1 – 2, traducere de George Murnu, studiu introductiv, note, glosar de Liviu Franga, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 39

În iubirea sau prietenia perfectă, întreaga mişcare ia o formă constantă, asemenea mişcării unei roţi, în care fiecare clipă este trăită cu aceeaşi intensitate şi forţă, creând senzaţia de etern. Acelaşi lucru s-a petrecut şi cu Ghilgameş, părintele eroilor. Moartea lui Enkidu a marcat distrugerea unui timp cosmic, aureolar. Pentru Ahile, echilibrul a fost distrus odată cu moartea lui Patrocle, simbol al prieteniei pure, uranice. Pierzând, astfel, nemurirea prin uitare de sine, Ahile caută o altă cale către ea. Această cale nu putea fi alta decât sfidarea destinului, căci oracolul îi prezisese că, dacă îl va ucide pe Hector, va muri la porţile Troiei. Ahile descoperă, după dispariţia prietenului, cât de mult este om; decizia sa este una umană, el renunţă la nemurirea lipsită de sens, pe care i-au conferit-o zeii, preferând moartea, prin care faptele sale devin nemuritoare.

Decizia sa deschide pagina idealului eroic, asemenea celei impuse de Ghilgameş, care a aflat că nemuritoare sunt doar faptele oamenilor, nu şi vieţile lor. Tragismul dispariţiei este oarecum atenuat de faptul că eroul din Uruk realizează, în permanenţă, idealul eroic. Prin acelaşi ideal, Ahile devine ceea ce aheii îi cereau să fie. Cum Hector condensa în fiinţa sa suferinţele şi îndârjirea poporului troian, la fel Ahile se transfigurează în esenţa neamului său războinic.

Şi, totuşi, de ce oracolul i-a predestinat o soartă atât de crudă? Este oare numai un capriciu al sorţii faptul că Agamemnon, Regele regilor, Ahile, Hector, Ajax sau Diomede au trebuit să moară? Dacă *Iliada* este o fabulă, atunci ea trebuie să aibă şi o cheie de interpretare, ce deschide portalul subconştientului colectiv. Dacă ar fi să interpretăm cu ajutorul psihanalizei drama lui Ahile, constatăm că lumea greacă suferise, în secolul al VIII-lea î. Chr., o schimbare de mari proporţii. Poemele homerice surprind aceste schimbări, care constau în ruinarea paradigmei Regelui divin, consecinţă a raţionalizării şi a expansiunii lumii greceşti, mult dincolo de hotarele ei, ceea ce făcea ca vechiul sistem politic şi valoric să nu mai fie operant. Grecii se deschideau spre lume, părăseau ireversibil epoca arhaică, pentru a se raţionaliza şi, în definitiv, pentru a descoperi universalul. Ahile, fără să vrea, a fost ultimul rege divin, pregătind drumul eroic al regelui universal, primul împărat al elenismului, Alexandru Macedon.

Dintre toţi eroii, cel care merită o atenţie mai specială, tocmai prin faptul că nu a murit violent, sub blestemul zeilor arhaici, este Odysseus, cel aflat sub protectoratul zeiţei înţelepciunii, Pallas Athena. El intră în propria-i casă în chip de cerşetor. Lumea veche nu îl poate recunoaşte. Eroul va trebui să se reinventeze. El este în situaţia în care trebuie să reînnoade toate legăturile de la capăt. Slujitorii de altădată nu îl recunosc; mai mult, nici măcar propria-i soţie, Penelopa, nu poate accepta ca soţul ei să fie un cerşetor rătăcitor. Doica, singură, îl recunoaşte după

o rană la picior, deci indirect, printr-un fapt care se impune cu obiectivitate, cu o evidenţă dincolo de trăirile ei.

Întreaga sa personalitate trebuie refăcută din nimic. El este asemenea unui erou modern, democratic, pentru care numele, tradiţia nu mai înseamnă nimic. Odysseus este omul care se vede şi atât, nimic mai mult. Doarme sub acelaşi acoperiş cu cele mai umile slugi şi se bazează pe sprijinul lor pentru a-şi învinge adversarii. Scenariu greu de imaginat pentru oricare dintre ceilalţi eroi participanţi la război, imposibil chiar pentru Ahile sau Agamemnon, personaje care dormeau cu moartea alături, fără ca să le pese prea mult şi al căror nume se identifica cu ceea ce erau ei. Odysseus, cel care ştia că cel mai important lucru era să trăiască, renunţase deja de mult la numele său, atunci când, întrebat de Polifem cine este, va da exemplarul răspuns: „Mă cheamă *Nimeni*". Întrebat fiind Polifem de fraţii săi ciclopi cine l-a văduvit de ochi, răspunsul rănitului devine memorabil: „*Nimeni* mi-a scos ochiul". Acest *nimeni* este omul nou, democrat, al Greciei, un om depersonalizat, care se închină doar în faţa raţiunii, zeiţă universală, ce-i asigură supravieţuirea chiar şi în mediul cel mai ostil cu putinţă.

De un om cum era Odysseus avea însă nevoie societatea greacă şi nu de regi divini, care, prin puterea lor copleşitoare, inhibau ceea ce grecii deveniseră deja: un popor întreprinzător, dornic de a face negoţ şi de a descoperi lumea. Odysseus este acela care introduce *Calul Troian* în cetatea regilor divini, este singurul capabil să finalizeze orice luptă datorită raţionalităţii şi realismului cu care îşi premeditează acţiunile.

Paradoxal, numele Odysseus, aşa cum, de altfel, ne mărturiseşte şi Homer, i-a fost dat eroului de bunicul său, într-un acces de mânie, acesta traducându-se prin *mâniosul*. Odysseus – mâniosul va trebui să fie victorios peste mânia grecilor arhaici, raţionalizându-le existenţa. Pe Ahile nu-l interesează raţionalizarea vieţii, supravieţuirea, ci nemurirea. Odysseus ştie foarte bine că este muritor; tot ceea ce întreprinde este pentru a scăpa cu viaţă. El este artistul, în sensul de tehnician al supravieţuirii.

Aşa cum destinul lui Ahile a fost prefaţat de primul vers al *Iliadei,* ce cânta mânia ce aprinde sufletul eroului, Homer ne oferă, şi în cazul lui Odysseus, cheia înţelegerii misiunii lui din primele versuri ale *Odiseei,* când ne aminteşte că el este bărbatul care s-a abţinut de la a mânca din boii Soarelui, spre deosebire de însoţitorii săi care, pentru acest sacrilegiu, au trebuit să plătească cu preţul vieţii. Odysseus este eroul care se abţine, se înfrânează în permanenţă. El introduce în Troia calul închinat lui Poseidon, speculând emoţiile victoriei. Lui îi datorăm celebra formulă *„să nu te încrezi în darurile grecilor",* formulă predestinată în propria-i soartă marcată de darul otrăvit al zeiţei Pallas Athena, care îl condamnă să nu poată pierde nicio bătălie. El este cel care se leagă de catarg, încolăcindu-şi universul pulsional cu lanţurile

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780 – 1867)

- Apoteoza lui Homer -

de fier ale raţiunii, pentru a trece prin apele amăgitoare ale sirenelor, simbol al chemărilor pulsionale, în timp ce le pune ceară în urechi vâslaşilor, realizând, astfel, un Supra-Eu corecţional. Tot el acceptă să intre în chip de cerşetor în propria-i casă, inhibându-şi la cote paroxistice pulsiunea narcisistă, care, necontrolată, condusese sufletul lui Ahile spre dezastru. Ulise regretă amarnic că nu a putut sta treaz în permanenţă, că raţiunea sa nu a putut strivi totalmente universul pulsional văzut ca un somn adânc, ce naşte monştri, atunci când tovarăşii săi dezleagă sacul lui Eol, Zeul Vânturilor, simbol, evident, al pasiunilor dezlănţuite, care, asemenea unei furtuni interne, răscoleşte umorile şi sângele bieţilor muritori. Prin toate acestea, eroul grec ne învaţă ce înseamnă să devii noul Om, raţional, adică să fii grec. Şi astfel, umbra lui Homer, precum aripile deschise ale unui înger, a acoperit întreaga evoluţie a culturii europene.

Capitolul 2

Structurile arhetipale ale torţionarului

Despre psihanaliza fenomenului torţionării s-a scris enorm, dar prea puţin despre principiul care stă la baza acestuia. Majoritatea analizelor studiază aspectele lui exterioare, în efectele lui în plan sensibil, vizibil şi palpabil, şi aproape deloc în structurile lui arhetipale, care, în fond, îl generează. Psihanaliza ne poate oferi un mare ajutor din acest punct de vedere, tocmai datorită faptului că torţionarea se manifestă, în primul rând, ca un atac de natură psihologică îndreptat împotriva potenţialelor victime.

Freud consideră apariţia raţiunii ca pe un factor de protecţie adus unui psihism originar, care, la un moment dat, a fost puternic perturbat. În studiul *Angoasă în civilizaţie*, părintele psihanalizei va considera că bipedismul şi consecinţa sa directă, reproducerea de tip frontal, a creat şocul iniţial adus psihismului primitiv. Foetalizarea a generat cadrele unor raporturi interumane totalmente diferite de cele ale celorlalte specii caracterizate prin adaptare şi specializare la mediul de existenţă.

Raţiunea reprezintă codul de repere care asigură un mare grad de confort acelui psihism bulversat în comportamentele bazale. Raţiunea este aceea care asigură intrarea în civilizaţie, care stabileşte raporturi cauzale născute din imperative ipotetice. Raţiunea universală, împlinită în principiile etice ale Supra-Eului freudian, este compensată de o raţiune relativă, pe care o putem numi şi vicleană, a Eului, a conştiinţei personale, individuale, care caută să-şi găsească echilibrul cu lumea exterioară şi cea interioară. De regulă, Supra-Eul, Eul şi Inconştientul găsesc cele mai bune formule de convieţuire de la un individ la altul. Între Raţiunea etică a Supra-Eului, ce reprezintă presiunea civilizaţiei, care, întotdeauna, judecă individul, şi abisul mut al inconştientului pulsional, raţiunea particulară, vicleană, a Eului joacă rolul unui avocat care poate fi mai bun sau mai rău. Dacă avocatul nu câştigă procesul, se instalează nevroza, prăbuşirea personalităţii, pierderea bu-

nului simţ şi atunci apar crizele, fie de resemnare şi adâncire în depresie, fie în revolta de tip isteric, cu reacţiile ei agresiv-incoerente.

Torţionarul este cel care se insinuează în mecanismul funcţionării psihismului uman văzut ca echilibru relativ fragil între Supra-Eu, Eu şi Inconştient.

În literatură, torţionarul exemplar a fost reprezentat de diavol. În *Vechiul Testament*, Iov va fi lăsat pe mâna lui Satan – Şeitan, înşelătorul oamenilor, iar în *Faust*-ul lui Goethe, îl întâlnim pe la fel de puternicul Mefistofel, un demon zămislit de noaptea originară, ce lui Dumnezeu i se simte egal. În sens freudian, Dumnezeu este garantul cel mai intim al existenţei Supra-Eului şi, implicit, al civilizaţiei. Satan sau Mefistofel reprezintă noaptea originară a inconştientului, ce sabotează raţiunea şi produsul ei – civilizaţia. Iov şi Faust vor fi supuşi sau, mai bine zis, expuşi furiei dezlănţuite a inconştientului, pentru ca, în final, să considere creaţia Eului un eşec.

Interesantă este practica torţionarului asupra inconştientului victimei. În cazul lui Iov, el loveşte prin privaţiune, prin boală şi moarte; în definitiv, personajul este deposedat de bunurile materiale, de familie, inclusiv de sănătate, pentru ca, în cele din urmă, să primească mai mult decât avea înainte datorită credinţei lui. În cazul lui Faust, acesta primeşte absolut tot ce îşi doreşte, pentru a realiza, în final, că niciun dar nu are valoare, ci doar starea de entuziasm pe care o creează realizarea lui.

Iov experimentează, cu siguranţă, forţa pulsiunilor thanatice, distructive, anihilatoare, în forma lor cea mai directă, barbară, primitivă, lipsită de orice fel de subtilitate. Eul său, raţiunea sa particulară, este forţată să se destructureze, dar ea stă puternic agăţată de Supra-Eul reprezentat de un Dumnezeu care, aparent, l-a părăsit.

Faust, profesorul ajuns bătrân, fără a reuşi să înţeleagă sensul propriei lui existenţe, este victima unui torţionar demonic mult mai subtil, care îi oferă Erosul ambivalent, ce ascunde, în germenii lui, o finalitate thanatică. Faust ajunge să înţeleagă destul de repede această natură ambivalentă şi tragică a Erosului construit de Mefistofel, cel care torţionează nu prin privaţiune – precum Satana pe Iov, ci prin daruri otrăvite, iubiri ce alunecă mult prea repede în aspectele lor thanatice. Mefistofel îl ispiteşte pe Faust cu descoperirea şi experimentarea nerefulată a energiilor psihice primordiale, a *libido*-ului. Faust îşi reprimeşte mai întâi tinereţea şi, odată cu ea, puterea *animei*, a acelui arhetip feminin de care vorbea Carl Gustav Jung, ce are rolul de a înflăcăra inimile bărbaţilor. Eroul tragic o întâlneşte pe Margareta, o fată obişnuită, umbră a ideii pe care o poartă în suflet. Faust o doreşte doar pentru el, pentru ca, astfel, femeia din vis, *anima* din străfundurile inconştientului său, să devină vie. Numai că o femeie vie nu poate fi prea mult în

consonanţă cu *fantasma*. La un moment dat, realitatea îşi pierde dimensiunea magică, devine nudă, căsătoria se transformă într-o închisoare a singurătăţii, în care zidurile sunt imperativele unei morale torţionare. Asta a vrut Mefistofel să facă cu Faust: să-l ducă în acel loc al abisului, în care *Erosul* şi-a pierdut sensul, în care *anima* rămâne suspendată într-o relaţie de incertitudine şi detaşare cu sensibilul, în care arhetipul pus de Dumnezeu în *fantasia* noastră nu-şi mai găseşte niciun corespondent în creaţia exterioară, în lume. Interioritatea umană începe să suspecteze creaţia divină, să treacă de partea lui Mefistofel, adeptul ideii nopţii eterne, ce desconsideră Creaţia încununată de om şi lumina sa interioară.

Mefistofel îi aruncă lui Faust o nouă provocare, promiţându-i găsirea sensului existenţial prin pierderea în abisul iraţional al Nopţii Valpurgiei *(Walpurgisnacht),* creator primordial al tuturor fantasmelor în lumea instinctului primar. Sabatul plin de desfrâul vrăjitoarelor reprezintă opusul Sabatului dedicat Domnului, este o metaforă a inconştientului pulsional opus Supra-Eului. Este, de fapt, descoperirea sufletului liber, în care orice fel de arhetip este sacrificat, deoarece orice fel de rezistenţă a Eului, a conştiinţei, trebuie să fie anihilată; este locul unde se nasc, de fapt, arhetipurile în calitate de prime forme de coerenţă pre-raţională, unde încă totul este permis, căci nu există încă nicio regulă, nicio predeterminare; este psihismul în forma lui originară, orgiastică. Aici Faust descoperă iraţionalul puterii şi al Erosului. O astfel de lume îl înspăimântă. El nu poate sta cantonat aici, deoarece ar fi ca şi cum ar rămâne în mijlocul unei mări adânci în furtună, fără să se poată agăţa de nimic. Apele inconştientului nu pot răpi sufletul eroului, care se trezeşte din beţia iraţionalului, acuzator faţă de un demon penibil, care, iarăşi, a eşuat în încercarea de a-l capsula într-un univers ce ar compromite Creaţia lui Dumnezeu.

Demonul încearcă ultima provocare, clasică de altfel, prin care sufletul omului poate fi încătuşat. Este vorba despre tehnica materializării *fantasmelor*. Arhetipului *animei* i se construieşte un simulacru. Este Elena din Troia, femeia mitologică, cea mai frumoasă femeie care a existat vreodată pe Pământ. Fiică pământeană a lui Zeus, având ca ocrotitoare pe Aphrodite şi pe Luna (Selena) de peste mări, Elena nu este o femeie reală, ci *o fantasmă*, materializată prin magia demonului, care, astfel, vrea să-l prindă pe Faust în capcana unei lumi care nu posedă realitate, nu este creaţia lui Dumnezeu. Faust trebuie să accepte, precum un om vrăjit, nu numai pe Elena, ci şi lumea ei, lumea mitologică a vechii Elade, o poveste materializată cu personaje fabuloase, ce prind realitate, viaţă, datorită magiei mefistofelice. După o vreme însă, eroul se trezeşte din vrajă. Oricât de mare ar fi gradul de perfecţiune al acestei lumi, ea nu este lumea reală, ci una de vis, o proiecţie a unui arhetip utopic. Eşecul acestei lumi ideale îl face pe Faust să des-

copere esenţa creaţiei, a lumii în general, faptul că niciodată o idee sau un arhetip nu se va putea concretiza şi că esenţa creaţiei divine este eterna devenire, căutare, zbatere spre bine. Nici Dumnezeu nu a putut materializa omul într-o formă perfectă, chiar dacă l-a făcut după chipul şi asemănarea Sa. Toate experienţele prind sens; acum ştie ce şi cum să caute, ştie că actul creator, Erosul, în general, este sortit eşecului, dar că este necesar, pentru că, numai iubind, suntem alături de Dumnezeu, de Creator. Atunci când vom înceta să iubim lumea, să-i găsim sensuri, atunci când ne-am plictisit de marele carusel al vieţii, deja am făcut jocul torţionarilor mefistofelici, intrând triumfal în împărăţia lui Satan.

Torţionarul este avocatul abisului, ce aduce neputinţa sub toate formele ei: ca abandon, ca plictis, ca retragere, ca isterie, ca frică paralizantă, ca lipsă de încredere, ca moarte a Eului şi a liberului arbitru. Torţionarul este duşmanul cel mai de temut al civilizaţiei, al omului, este cel ce anihilează evoluţia creatoare a umanităţii, creându-i falsa iluzie a posibilei întoarceri nevinovate la stadiul pre-raţional, al nevinovăţiei inconştiente, ce alunecă spre anorganic, spre moarte.

Capitolul 3

Complexul lui Œdip în romanul *Fraţii Karamazov*

Psihanaliza l-a condus pe Freud la descoperirea naturii sexuale şi agresive a personalităţii umane pe care a trebuit să o accepte ca fundament intim al energiei psihice. Activităţile creative reprezintă, *grosso modo,* pentru psihanalistul vienez, forme de transfer ale energiei sexuale sau agresive, motorul intim al psihismului uman. În *Preambulul* de la *Introducere în psihanaliză*, Freud subliniază faptul că una dintre descoperirile cele mai importante ale psihanalizei este aceea că „pulsiunile pe care le putem califica doar drept sexuale, în sensul restrâns sau larg al termenului, (…) participă, într-o măsură care este departe de a fi neglijabilă, la creaţiile cele mai înalte ale spiritului uman în domeniile culturii, artei şi activităţii sociale”[647]. Freud luptă cu societatea începutului de secol XX, care nu recunoştea forţa instinctelor sexuale şi a celor agresive, pe care, de altfel, le şi condamna din punct de vedere moral. În aceste condiţii, psihanalistul notează faptul că, fiind refulate, aceste „emoţii” sexual-agresive se transmută în creaţiile spiritului, care pierd, la prima vedere, orice urmă de pulsiune, devenind activităţi pur intelectuale. Arta, creaţia spirituală în general, este văzută de psihanalistul vienez ca un rezultat al procesului de *sublimare*, înţeles ca un mecanism complex, prin care mai ales pulsiunile sexuale „sunt deturnate de la scopul lor şi orientate spre ţeluri socialmente superioare şi care nu mai au în ele nimic sexual”[648]. Conceptul de *sublimare* are o origine mai veche, pe care Freud o ştia, şi care se găseşte în alchimie, unde desemnează o trecere directă a unui corp din starea solidă în cea gazoasă. Termenul de *sublimare* este des folosit de psihanalist, mai ales în legătură cu pulsiunile sexuale. În *Trei studii privind teoria sexualităţii*, el subliniază faptul că în sublimarea acestor pulsiuni se află una dintre resursele activităţii artistice şi că, „după cum

[647] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* traducere, studiu introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, pp. 67 – 68
[648] *Ibidem,* p. 68

o astfel de sublimare este completă sau incompletă, analiza caracterului celui foarte talentat, în special persoane înzestrate pe plan artistic, va demonstra, pentru fiecare în parte, proporţii de amestec diferite între capacitatea de creaţie, perversiune şi nevroză"[649]. Această teorie psihanalitică a fost cercetată de Freud prin analizele pertinente ale romanului existenţialist rus, îndeosebi a operelor lui Dostoievski.

I

Studiul intitulat *Dostoievski şi paricidul* este, poate, una dintre cele mai complexe psihanalize realizate de Freud. În text sunt exemplificate marile teme ale psihanalizei, cum ar fi: complexul lui Œdip, Eul şi Supra-Eul, refularea şi ambivalenţa.

Freud va plasa drama lui Dostoievski în contextul mai larg al temei conflictului dintre copii şi părinţi. Dacă în cazul lui Œdip, fiul ucigaş poate fi, oarecum, absolvit pentru că paricidul este rezultatul unei fatale neînţelegeri, nu acelaşi lucru se petrece în romanul lui Dostoievski, *Fraţii Karamazov,* unde personajele sunt hiper-conştiente de ceea ce li se întâmplă şi, ca urmare, creaţia literară dobândeşte şi o evidentă tentă filosofică.

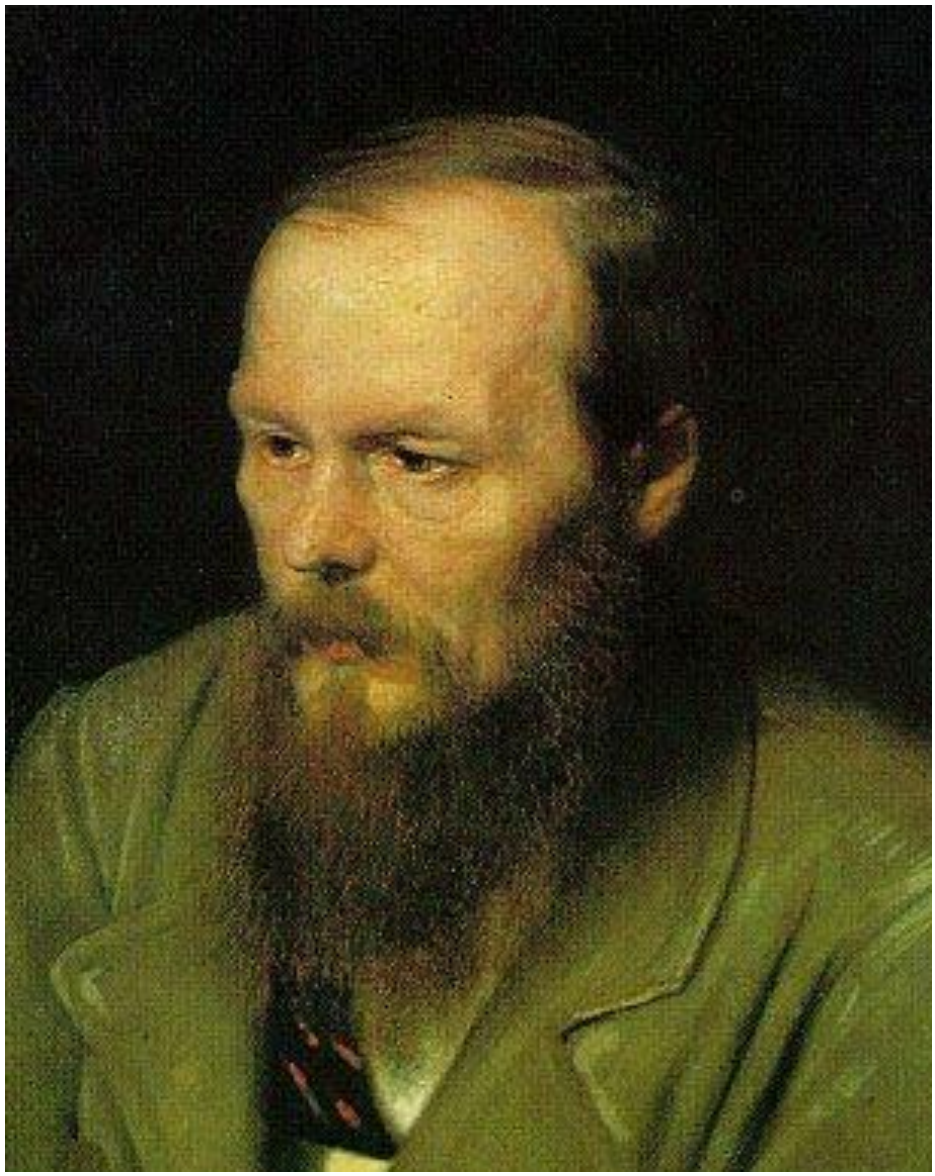
Personajele experimentează complexul lui Œdip în diferite grade, căutând, fiecare după propria sa înclinaţie, o soluţie de a depăşi ambivalenţa relaţiei dintre fiul fragil psihic şi tatăl abuziv. Dimitri, care este, poate, cel mai aproape de felul originar al tatălui, îşi asumă competiţia directă în plan sexual cu supra-potentul tată. Fiul mai în vârstă experimentează soluţia confruntării directe, în care riscurile sunt totale, fiind posibilă chiar uciderea tatălui. Lucru pe care nu îl face, deoarece femeia, Gruşenca, îi cedează, potolindu-i pulsiunile violent-agresive.

Cel de al doilea fiu, Ivan, este copleşit de *Supra-Eul* creat de tată. Nu este capabil de revoltă şi se adânceşte într-o nevroză de compromis, în care acceptă o poziţie de rang secund, lăsându-i întotdeauna pe alţii înainte, devenind moral fără nicio motivaţie, dezvoltând chiar o moralitate a absurdului. Discuţiile lui nu mai sunt purtate cu tatăl real, ci cu un demon de factură mefistofelică, un demon hiper-raţional, care îl învaţă să facă calcule matematice, să acţioneze ca un jucător de şah, dar care ajunge să-şi dea singur şah mat.

Mezinul Alexei este un caz splendid de sublimare; pentru a face faţă terorii complexului œdipian, el l-a înlocuit pe tatăl real cu Dumnezeu, Tatăl perfect.

---

649 *Idem, Trei studii privind teoria sexualităţii*, în *Opere III. Psihanaliză şi sexualitate*, traducere, studiu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 157



VASILI PEROV (1834 – 1882)
- Dostoievski -

Morala nu mai este impusă de Supra-Eul indus de autoritatea paternă, ci de mult mai blânda credinţă creştină, al cărei garant este un cu totul alt tip de tată decât cel real, pe care l-a substituit cu maestrul spiritual, părintele Zosima.

Cel de al patrulea presupus frate, Smerdeakov, nu-şi poate substitui tatăl real, a cărui prezenţă şi certitudine este ambiguă, cu unul şi mai vag, rezultat al unui proces complex de sublimare. Fiul unei rătăciri, nerecunoscut şi, totuşi, integrat în familie, el este ambivalentul prin excelenţă, fiind obligat să trăiască în contact direct şi umilitor cu mult prea egocentricul său tată. În lipsa oricărui sprijin, el trebuie să-şi recunoască tatăl aşa cum este, să-l imite, fiindu-i unicul model accesibil şi, inevitabil, să intre în capcanele mimetismului conflictual. El va deveni criminalul, cel ce va experimenta complexul lui Œdip în forma sa cea mai brutală, necruţătoare, infinit devoratoare, nimicitoare, ce-l va conduce, în final, la crima reală, nu imaginară. Ceilalţi fraţi şi-au omorât tatăl la nivelul imaginaţiei, conlucrând la justificarea crimei reale, ce va pica pe umerii diformi ai lui Smerdeakov, cel ce nu putea suporta coşmarul unui mimetism ratat. Un mimetism care nu putea ajunge la nivelul unuia conflictual, ce l-ar fi ajutat să-şi descopere propriul său Eu. Neputinţa dobândirii propriului Eu, condiţia de sclav domestic, impusă de tată, îl vor transforma în candidatul perfect pentru crimă.

În romanul *Fraţii Karamazov,* este prezentă o temă extrem de fascinantă, anume aceea a sărutului adresat criminalului. Freud însuşi se apleacă asupra acestui subiect[650]. Părintele Zosima îi sărută picioarele lui Dimitri, atunci când acesta era cel mai vulnerabil şi dezvolta simptomele unui potenţial criminal; această scenă o pregăteşte pe aceea în care Iisus îl sărută pe gură pe bătrânul inchizitor, după ce acesta îşi mărturiseşte crima la adresa libertăţii umane. Freud interpretează acest sărut ca fiind unul ce surprinde prezenţa necesară a răului în lume. Cel ce făcea răul asumându-şi această condiţie de răufăcător le scuteşte pe celelalte personaje de această sarcină ingrată. În romanele lui Dostoievski – de la *Crimă şi pedeapsă*, *Idiotul* şi până la *Fraţii Karamazov,* problema nu este dacă răul poate fi evitat sau nu, ci întrebarea: *„cine va fi acela care va face răul?"*. Din acest punct de vedere, fiii bătrânului Karamazov intră într-o relaţie ciudată, în care fiecare aşteaptă ca inevitabilul să se producă şi unul dintre ei să săvârşească crima.

Marea neînţelegere din finalul romanului *Fraţii Karamazov* apare atunci când Smerdeakov, criminalul de fapt al tatălui abuziv, aşteaptă „sărutul" iertător al lui Ivan, autorul moral al crimei. Sărutul nu vine, iar Smerdeakov este aruncat, inevitabil, în negura maladiei mentale născută din paricid, conducându-l spre sinucidere, spre locul unde întreaga lume şi-a pierdut rostul. O mai mare asumare a

650 Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 31

răului nici nu se putea. Abia acest gest va rechema sentimentul profund christic, de culpabilizare, asupra celorlalţi fraţi. Fiecare dintre ei va dori, la proces, să fie recunoscut ca fiind criminalul tatălui. Din această ecuaţie, face excepţie Alioşa, care oricum îşi descoperise, prin transfer, un alt tip de tată în persoana sfântului părinte Zosima.

Cele patru tipologii ne dezvăluie adâncimea unui complex născut din diferite grade de ambivalenţă, la care fraţii recunoscuţi ca fii oficiali au găsit – de bine, de rău – soluţii pentru a evita crima, lăsând pe seama fiului respins monstruosul paricid.

II

Feodor Mihailovici Dostoievski era foarte bun prieten cu Vladimir Soloviov (1853 – 1900) şi cu Lev Tolstoi (1828 – 1910). Toţi trei erau frământaţi de ideea Antichristului. Soloviov chiar a scris o lucrare dedicată exclusiv sinistrului personaj premergător celei de a doua veniri a lui Christos. Lev Tolstoi construia în jurul lui Napoleon Bonaparte imaginea unui conducător ce prezenta evidente caracteristici ale lui Antichrist. De departe însă, cea mai complexă descriere a profilului filosofico-psihologic al Antichristului ne-o oferă Dostoievski. Marea provocare din *Fraţii Karamazov* este legată de ceea ce Freud va identifica generic ca fiind *un complex al lui Œdip*. Este vorba despre fiii care îşi ucid tatăl. Pentru Dostoievski, drama devine una mult mai profundă; este vorba de ceva care se opune, funciarmente, ideii centrale a creştinismului, ce vizează iubirea necondiţionată a fiului pentru tată. Ideea filosofică a romanului este corelată cu faptul că, dacă Dumnezeu nu există, atunci totul este permis, chiar şi cea mai odioasă crimă. În orizontul acestei idei, ceea ce noi numim monstruos, criminal, ilicit, nu ar fi, de fapt, decât rezultatul educaţiei de tip creştin. Se creează, astfel, o uriaşă provocare pentru ceea ce numim conştiinţă morală. Romanele lui Dostoievski, de un realism copleşitor, ne introduc în mintea criminalilor, a frustraţilor, a revoltaţilor copleşiţi de pulsiuni inconştiente, pe care nu le mai pot controla; creaţiile marelui scriitor construiesc un fel de „laborator" care vrea să experimenteze ce se întâmplă după ce s-a săvârşit crima, ilicitul. Concluzia este că nimeni nu poate trăi având conştiinţa încărcată. Structura conştiinţei milei, a iubirii aproapelui, într-un cuvânt – învăţătura creştină, se trezeşte ca un Supra-Eu greu de suportat. Conştiinţa culpabilităţii, a vinovăţiei începe să lucreze ca un fier roşu, care pătrunde în toate ungherele unui suflet bântuit de frică, fragil, deznădăjduit. În această mizerie, cel care mai are o picătură de umanitate mai poate fi, totuşi, salvat.

În literatura dostoievskiană, slava lui Christos este înţeleasă doar de cel supus suferinţei maxime. În această stare de umilinţă, orgoliile omeneşti îşi pierd însemnătatea, inconştientul pulsional încetează de a mai fi demonic, împotriva Creaţiei, iar omul poate evolua spre o nouă condiţie, în care natura sa primitivă, animală, găzduită de inconştient, este sublimată prin dragoste, prin umanitate.

Ce simte criminalul după ce şi-a satisfăcut, prin actul criminal, dorinţa mai mult sau mai puţin inconştientă de a ucide? Aceasta este marea întrebare a lui Dostoievski. *Crimă şi pedeapsă* sau *Idiotul*, culminând cu *Fraţii Karamazov* sunt romanele dostoievskiene ce ne prezintă starea „de după" săvârşirea păcatului. Este o ruşine înfiorătore, greu de suportat, similară cu cea a proto-părinţilor, Adam şi Eva, sau cu aceea a lui Cain. Romanele ne arată ce este, de fapt, păcatul. Alături de personaje, lectorul se cufundă în cele mai adânci păcate, pentru a înţelege natura sa autentică, care este, de fapt, bună. Crima este pusă pe seama prezenţei Diavolului. În *Fraţii Karamazov,* acest lucru este explicit: „Dacă există Diavolul, atunci trebuie să existe şi Dumnezeu". Vedem cum, astfel, se conturează ideea venirii necesare a lui Antichrist, marele ispititor al omenirii pentru crimă; întreaga omenire trebuie să mai păcătuiască încă o dată, la scară apocaliptică, pentru a putea înţelege mesajul lui Christos şi a-L putea primi la a doua venire. Altfel, o omenire prinsă în cătuşa puterii terestre va reacţiona la fel precum Marele Inchizitor, care justifica inutilitatea venirii lui Christos într-o lume care, oricum, funcţiona perfect şi fără El, fiind suficienţi gardienii templului prezent. Antichrist, Marele Ispititor, ce va duce omenirea într-un dezastru nemaiîntâlnit, devine un personaj mai mult decât necesar pentru înţelegerea şi acceptarea lui Christos, Fiul care ascultă de Tatăl său ceresc.

III

Secretul construirii civilizaţiei constă în continuitatea dintre tată şi fiu, dintre generaţii şi asumarea unui proiect complex, ce necesită timp, răbdare şi umilinţă. Temeiul civilizaţiei este *dreptul de moştenire*. În *Fraţii Karamazov,* aceasta este, de fapt, marea problemă: cum să facă fiii să nu se ruineze moştenirea mamei, pe care mult prea potentul tată vrea să o risipească într-o manieră hedonistă. Cineva trebuie să-l oprească pe tatăl nebun. Cel care va fi pus să o facă este tocmai fiul care nu are acces la moştenire şi a cărui raţiune de a trăi nu se justifica decât ca etern sclav. Smerdeakov, împuţitul, fiul împuţitei, născut într-un coteţ de porci, reprezintă teluricul, omul cel mai aproape de condiţia de animal, duşmanul cel mai de temut al civilizaţiei, din acest punct de vedere fiind cel mai aproape de ta-

tăl său. Smerdeakov este, de fapt, echivalentul Antichristului, pentru care cunoaşterea era, în fond, o pseudocultură aşa cum era aceea predată de Ivan sub directa inspiraţie a demonului creat de către inconştientul său.

Bătrânul Karamazov, aflat sub patronajul pulsiunilor animalice inconştiente, este stăpânul ilicit al averii obţinute prin răpirea şi, eventual, violarea mamei copiilor. În lupta finală dintre Smerdeakov şi tată, constatăm cum crima se produce, în definitiv, între două conştiinţe ale neantului, deschizând şansa reluării ciclului vieţii.

Capitolul 4

Când tatăl vine din adâncuri

În ultima sa lucrare, finalizată chiar în anul morții sale și intitulată *Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei universale, cuprinzând și o scurtă povestire despre Antichrist*, filosoful moscovit Vladimir Sergheevici Soloviov (1853 – 1900) ne provoacă, într-un mod de-a dreptul spectaculos, cu ceea ce se numește arta divinației sau a profeției. În *Al treilea dialog*, autorul prezintă evenimente care se petrec la o distanță de la o sută până la două sute de ani de momentul redactării textului. Cele *Trei dialoguri* sunt scrise în anul 1899, iar evenimentele se petrec pe parcursul secolului al XX-lea și, ceea ce este mai important, chiar pe parcursul secolului al XXI-lea.

Ideea progresului este văzută de Soloviov ca dominanta spirituală a modernității, începând firav, odată cu secolul al XVII-lea, și impunându-se în conștiința europeană mai ales în secolul al XIX-lea.[651] Progresul culturii și al comportamentului civilizat este văzut ca semnul fatal al unei boli, ca *un simptom maladiv*, mai mult chiar – ca un „un semn al sfârșitului", al sfârșitului istoriei.[652] Sfârșitul istoriei va coincide cu o impostură religioasă, va fi mileniul care îl va aduce pe Antichrist.[653] Personajele dialogului sunt reprezentative atât pentru elita Rusiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, cât și pentru toți ceilalți oameni valoroși ai lumii de atunci, în general.

Personajul numit *Generalul* reprezintă omul de arme încrezător în bravura militară de pe câmpul de luptă, cel care crede că războaiele fac, în definitiv, cursul istoriei. *Politicianul* este antiteza Generalului. El crede în valoarea argumentelor, a compromisurilor elegante și în drumul rațiunii. *Prințul* reprezintă garanția ordinii, așa cum o înțelegea lumea trecutului; el este omul vechii lumi, reglată de legăturile de sânge dintre familiile aristocratice. Mai mult chiar, el este cel care, de altfel, în maxima sa superioritate, nici nu este interesat de o istorie ciudată despre Antichrist,

---

651 Vladimir Soloviov, *Povestire despre Antichrist*, traducere și note de Dana Cojocaru, studiu introductiv de Ion Ianoși, Editura Humanitas, București, 2005, p. 123
652 *Ibidem*, pp. 123 – 124
653 *Ibidem,* p. 127

de care, pur şi simplu, face abstracţie, îl consideră în afara lumii lui, care este consfinţită, din eternitate, de Dumnezeu. *Doamna* este cea mai receptivă la ceea ce se discută, ea reprezentând spiritul comun deschis adevărului. *Domnul Z* întruchipează înţelepciunea profetică, fiind simbolizat prin ultima literă a alfabetului. El este cel căruia îi revine rolul de povestitor al unei istorii scrise de un călugăr cu un nume extrem de sugestiv, *Pansofie,* care ne trimite cu gândul, evident, la experienţele sofianice ale lui Soloviov şi la ideea unei supreme, totale, *pan-înţelepciuni,* ce guvernează cursul istoriei universale dincolo de zbaterea şi zgomotele cotidiene.

Domnul Z va încerca să-şi convingă interlocutorii de prezenţa răului în lume.[654] Această prezenţă este şi aceea care se face responsabilă de apariţia, la un moment dat, a Antichristului. Acesta va fi o imagine în oglindă, dar răsturnată, a lui Christos. Dacă Christos a venit pentru a strivi răul din lume şi a instaura pacea eternă, Antichrist va fi caricatura sau maimuţa lui Christos. El va substitui păcii bune, pe care o deschide Christos, o pace rea, otrăvită, ce va implica ceva monstruos, respectiv coabitarea binelui cu răul. Este o pace care se adresează, deopotrivă, celor buni şi celor răi, care vor trebui să conviețuiască: sfinţii cu desfrânaţii, martirii cu păcătoşii, într-o ideologie care elimină toate distincţiile, ce este vagă, ambiguă în cel mai înalt grad.

Întrebarea fundamentală este dacă progresul mai merită o atenţie atunci când realizăm că finalitatea sa este moartea?[655], o întrebare retorică pe care o gândea Soloviov la sfârşitul secolului al XIX-lea şi care continuă, în pofida provocării ei, să fie extrem de actuală, după ce cunoaştem foarte bine efectele nocive ale radiaţiilor radioactive sau ale modificărilor genetice impuse plantelor alimentare de bază. Soloviov, prin personajul său misterios, *Domnul Z,* ne spune răspicat că civilizaţia actuală este, în mod categoric, opusă împărăţiei lui Dumnezeu.[656]

În spiritul paralelei dintre Christos şi Antichrist, se poate remarca faptul că puterea lui Christos venea întotdeauna de la Tată, pilda viei şi a lucrătorilor bicisnici fiind tema preferată de Soloviov; în schimb, Antichrist, unicul fiu al Satanei, este investit de acesta cu putere proprie, cu libertate absolută.[657] Filosoful rus va propune, în acest context, un impresionant registru asupra răului din lume, peste care este stăpân Antichristul. Pe prima treaptă se situează *răul individual*, conform căruia instinctele animale aferente laturii inferioare a omului se opun celor mai bune năzuinţe; urmează, pe al doilea nivel*, răul social,* exponent al revoltei maselor împotriva conducătorilor înţelepţi; în final, pe al treilea palier, este plasat *răul fizic,*

654 *Ibidem,* p. 129
655 *Ibidem*, p. 140
656 *Ibidem*, p. 141
657 *Ibidem*, pp. 145 – 146

cel mai dureros, ce reflectă descompunerea ireversibilă a elementelor vitale.[658] Christos reprezintă binele absolut întrupat, iar Antichristul aduce cu el cortegiul cumulat al acestor trei rele, impunându-le prin imposibilitatea ripostei asigurată de o pace otrăvită.[659]

Sursele povestirii, aşa cum ne mărturiseşte *Domnul Z*, sunt *Sfânta Scriptură*, tradiţia bisericească, dar şi bunul simţ, respectiv intuiţia logică a ceea ce se poate întâmpla. Autorul este un intelectual care a luat drumul călugăriei şi este numit *Pansofie*. Vremurile apocaliptice sunt sugerate prin pâcla care a pus stăpânire peste Pământ, ceea ce face ca lucrurile să nu mai fie clare, ci amestecate, aşa cum se amestecă binele cu răul, într-o coabitare demonică.

Povestea îşi începe lanţul profetic şi, verigă după verigă, ajungem până în epoca lui Antichrist şi anume în secolul al XXI-lea. Cu un procent pe care îl putem aproxima la 70 %, istoria secolului al XX-lea este prezentată extrem de corect în povestirea lui Soloviov, în care identificăm următoarele:

1. Se precizează, în primul rând, faptul că va fi secolul ultimelor războaie. Se afirmă, de asemenea, efortul Japoniei de a realiza o coaliţie pan-mongolă, înfrântă, până la urmă, de puterile occidentale prin Al Doilea Război Mondial, care a fost mormântul acestei uniuni.[660]

2. Se menţionează apoi că vor dispărea ultimele rămăşiţe ale vechilor instituţii monarhice. Istoria a demonstrat că al Doilea Război Mondial a înlăturat de la conducere o mare parte din regii Europei.[661]

Secolul al XXI-lea este şi el consemnat în termeni profetici, care s-au împlinit deja într-un procent extrem de mare. Mai întâi, se menţionează faptul că, în secolul al XXI-lea, Europa se va prezenta ca o uniune de state, mai mult sau mai puţin democrate, numită *Statele Unite Europene.* Asemănarea, cel puţin ca nume, cu Uniunea Europeană, la care putem adăuga şi constatarea că vor exista diferenţe notabile în ceea ce priveşte funcţionarea democraţiei în aceste state reunite destul de repede, ne conduc spre o profeţie împlinită în procent de 70 %, chiar spre 80 %. Un aspect interesant, precizat de Soloviov, este cel legat de prăbuşirea materialismului în mediile academice, însoţită de o impostură religioasă care dorea să substituie rigoarea materialistă cu una de factură inchizitorială, aşa cum este splendid prezentată de Dostoievski în eseul teologico-filosofic din *Fraţii Karamazov*.

Antichristul are acelaşi profil ca Marele Inchizitor. Ceea ce-l apropie de antemergătorii săi este faptul că el este autorul unei cărţi geniale, care mulţumeşte

[658] *Ibidem*, p. 153
[659] *Ibidem,* p. 163
[660] *Ibidem*, p. 166
[661] *Ibidem*, p. 170

pe toată lumea, cu un grad de adresabilitate absolut. Se va termina cu acele cărţi dictate de demoni mărunţi, gen Mefistofel, care îl amăgea atât de uşor, în secolul al XVI-lea, pe Faust. Antichristul va aduce ultima carte magică inspirată de însuşi demonul cel mai mare, de părintele tuturor antichriştilor, Lucifer, ce va fi eliberat din Infern. Este, în definitiv, ceasul cel de pe urmă, iar Satana apare în toată „sclipirea" abisală a întunecimii sale. Aşadar, cartea cea de pe urmă va trebui să-i convingă pe oameni să arunce până şi ultima *Biblie* aflată în posesia lor, considerând-o ca fiind inutilă, penibilă, puerilă şi chiar periculoasă. Trupul lui Dumnezeu, partea sa accesibilă, materială, Textul textelor, va deveni inutil în faţa ultimei cărţi numite *Calea deschisă către pacea universală şi către bunăstare.*[662]

În viziunea lui Soloviov, Uniunea Statelor Europei ar avea ca oraşe strategice Berlinul, Roma şi, în final, Ierusalimul, unde se va reface templul lui Solomon. Un ultim aspect care ne mai poate interesa este cel legat de faptul că Uniunea va fi condusă de francmasoni. Conflictele inerente între statele membre ale Uniunii (care au tradiţii extrem de diferite, unite artificial doar de ideile facile ale unui cosmopolitism naiv, strict propagandistic, la care se adaugă un potenţial pericol al unei ameninţări externe) vor rechema autoritatea unei puteri executive ce se găseşte în mâna unei singure voinţe, manifestate în chipul unei singure persoane, care va deveni Antichristul, cel de pe urmă, şi care va deschide toate porţile inconştientului, implicit ale Infernului.

Şi scriitorul rus Lev Tolstoi (1928 – 1910), în *Epilogul* din finalul romanului *Război şi pace,* face o analiză asupra filosofiei istoriei din perspectiva legăturii oamenilor politici de geniu cu evenimentele importante din istoria omenirii. Ideea realizabilităţii unei dorinţe politice este cheia pentru a înţelege succesul unor lideri. Napoleon a fost cel mai absurd şi mai inconsecvent conducător în deciziile sale, dar acestea au fost, până la un moment dat, de fiecare dată, realizabile. Cum întotdeauna învingătorul are dreptate, el a fost mereu urmat cu entuziasm. A fost nevoie de o singură înfrângere ca să piardă totul, iar eşecul istoric i-a fost atribuit în totalitate. Teoria realizabilelor este cheia filosofiei istoriei pentru Lev Tolstoi. Napoleon este un caz tipic de Antichrist, din acest punct de vedere. El câştigă, dar fără să ţină cont de spirit, de onoare, de ceea ce este constant, ci numai de fluxul vital pe care îl adulmecă ca un animal de pradă. Atunci însă când acest simţ se alterează, ieşirea din scenă a personajului este jalnică şi nimeni nu mai are nevoie de învierea lui. Dacă Iisus este viaţa, Antichristul caută să se insereze în viaţă amăgindu-ne, răpindu-i lui Dumnezeu, fie şi pentru o clipă cosmică, supremaţia asupra lumii.

---

[662] *Ibidem,* p. 175

Capitolul 5

Mnemotehnica păcatelor în *Infernul* din *Divina Comedie*

Dante Alighieri (1265 – 1321), poet, filosof şi om politic florentin, a fost contemporan cu zidirea celor mai impresionante catedrale gotice ale Occidentului. În acelaşi timp, el însuşi a desăvârşit în literatură ceea ce maeştrii constructori au împlinit în arhitectură, deoarece putem considera că, prin opera sa, scriitorul Dante a creat *o comedie gotică,* o ridicare de la obscuritatea catacombelor subterane ale catedralei până la cer. De acolo, de sus, din marea înălţime a turlelor catedralelor gotice, putea fi înţeleasă, în sfârşit, lumea cetăţii ca o mare comedie.

Binecunoscuta operă a lui Dante purta, iniţial, numele de *La Commedia*. Prin comedie se înţelegea, în opoziţie cu tragedia, o poveste care începea prost şi se termina cu bine. Astfel, călătoria extatică a florentinului începe cu *Inferno (Infernul),* cu o experienţă traumatizantă, dar se termină, în chip fericit, cu accesul în *Paradiso (Paradisul)*, unde o întâlneşte pe Beatrice, iubita sa.

De ce *Commedia*?

Paternitatea numelui *Divina Commedia* îi aparţine umanistului italian Giovanni Boccaccio (1313 – 1375), care a sesizat că nu este vorba despre o simplă comedie, ci de mult mai mult, atât în ceea ce priveşte realizarea acesteia, cât şi în ceea ce priveşte tematica. Prin ataşarea adjectivului *divină* se dorea, în fapt, confirmarea şi recunoaşterea sensului deplin pe care îl avea opera lui Dante.

În romanul *Numele trandafirului*, Umberto Eco (1932 –), un alt scriitor italian, însă contemporan cu noi, susţine că în Evul Mediu, râsul şi comicul au fost exorcizate din texte. Iisus nu este prezentat în nicio Evanghelie râzând; nici măcar un surâs sau un zâmbet nu este amintit. Dar, odată cu *Commedia* lui Dante, se deschide drumul unei noi literaturi, în care îşi face loc cel puţin surâsul, ce-şi va găsi expresia desăvârşită în Renaştere. Prima parte a acestei superbe comedii este dedicată Infernului, locul cel mai de jos în care poate decade sufletul omului. Este vorba despre o iniţiere în cele mai adânci şi interzise spaţii ale inconştientului,

locul celor mai sumbre refulări, al pulsiunilor ilicite, manifestate ca atavisme ale unui stadiu pre-uman de existenţă. Infernul dantesc trebuie parcurs pentru a se înţelege cât de fragilă este civilizaţia, cât de adâncă şi amplă este natura noastră pulsională, cât de mari sunt pericolele la care suntem expuşi prin chiar natura noastră, în definitiv.

Criticul literar Francesco de Sanctis (1817 – 1883) surprinde un aspect extrem de important al *Divinei Comedii,* şi anume faptul că Dante descrie, mai întâi, grupuri de damnaţi şi abia apoi persoane individualizate. Păcătoşii lui sunt luaţi laolaltă, „amestecaţi". Grupurile sunt expresia generală a sentimentului pe care îl încearcă păcătoşii în *Infern.* Acestea exprimă înrudirea, prin crimă, a ticăloşilor. Este o viziune încă medievală, depersonalizată, în care omul este privit ca *gen* şi nu ca individ. Deodată, din acest noian de suflete, încep să se desprindă individualităţile şi să prindă contur omul real, care are patrie, partid, familie, nume. *Commedia* nu putea funcţiona la nivelul *genurilor.* Era nevoie de omul particular, cu defectele lui, cu situaţiile lui concrete de viaţă. În *Infern*, avea să noteze de Sanctis, „ieşim din abstracţiunile mistice şi scolastice şi punem stăpânire pe realitate. Femeia nu mai este Beatrice, prototipul realizat de trubaduri, plutind încă între idee şi realitate; aici ea devine o personalitate bogată şi vie, dobândeşte caracter, istorie şi pasiuni; e Francesca da Rimini, cea dintâi femeie a lumii moderne"[663]. Dante a fost unul dintre acei ambasadori literaţi ai epocii lui, alături de Petrarca şi Boccaccio, care, datorită recunoaşterii pe care o aveau, puteau servi ca mediatori în conflictele vremii. Cu aceste ocazii, Poetul a putut întâlni marile personalităţi ale timpului său şi le-a înţeles slăbiciunile, „păcatele", putând, astfel, realiza o amplă radiografie a moravurilor din acele vremuri de sfârşit de Ev Mediu.[664]

Poate niciun alt exeget nu a înţeles mai bine decât Francesco de Sanctis de ce Dante a creat *o comedie.* În analiza pe care o face în *Istoria literaturii italiene*, el afirmă: „Sunt chipuri amestecate într-o faţă pe jumătate animalică şi pe jumătate omenească; iar concepţia cea mai profundă ce apare în *Malebolge* este tocmai transformarea aceasta a omului în animal şi a animalului în om: plăsmuiri care au poftele şi instinctul animalului, dar conştiinţa omului. Ele ştiu că sunt oameni, dar şi animale; în aceasta constă chinul lor: în conştiinţa omenească ce le-a rămas. Forma estetică a acestei lumi este *comedia,* reprezentare a defectelor şi a viciilor. În degradarea aceasta atât de gravă a personalităţii, omul moare, individualitatea este aruncată în umbră, astfel că, în prim plan, apare descriptivul, exterioritatea"[665].

---

663 Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 231

664 Cesare Marchi, *Dante*, traducere de George Miciacio, Editura Artemis, Bucureşti, f.a., p. 49

665 Francesco de Sanctis, *op. cit.*, p. 234

Această exterioritate hâdă, devenită mască infernală, deschide perspectivele comice asemenea măştilor ce anunţă trecerea anilor. „Râsul moare atunci când personajul comic are conştiinţa viciului său, şi nu numai că nu-i e ruşine, dar se şi laudă cu el şi îşi face din viciu un piedestal. Atunci nu eşti tu cel care îi face caricatura, ci el însuşi devine propriul său artist, care se împodobeşte cu defectul lui, ca şi cum ar fi o mantie regească, şi se încununează şi îşi face din el o aureolă, dându-şi aere şi luându-şi atitudinea cea mai potrivită pentru a spune: «Priviţi-mă!» – cea mai potrivită pentru a-i pune în lumină viciul. Animalul nu-şi ascunde viciul şi nu roşeşte, roşeaţa este proprie chipului omenesc. Omul conştient de defectul său, şi care îl priveşte de sus, din afara lui, renunţă la faţa omenească şi i se spune neruşinat sau neobrăzat. Aici, caricatura se ucide singură, comicul, ajuns la punctul său ultim, se descompune; şi rezultatul este un sentiment de dezgust suprem şi de oroare, care este sublimul comicului: propria ta mârşăvie, proclamată şi purtată în triumf, adaugă dezgustului un sentiment care atinge aproape groaza. (…) Omul care are conştiinţa viciului său şi căruia îi este ruşine de el, în loc să şi-l arate firesc şi fără nicio jenă, caută să-l ascundă sub o aparenţă contrarie, ceea ce dă naştere la caricatură: laşul face pe viteazul. Atunci se naşte contrastul între a fi şi a părea: situaţia devine comică, iar forma ei este ironia."[666]

Infernul, prima parte a *Comediei* lui Dante, ce înfăţişează lectorului condiţia suferinţei umane, reprezintă o încercare de a reda o sinteză a viziunilor clasice asupra *lumii de dincolo,* aşa cum a fost ea simbolizată în spaţiul mediteranean. Identificăm un sincretism între Hadesul şi Tartarul grec şi ideea de Iad sau Gheenă din literatura ebraică. Structurile mitologice se îmbină într-o manieră ce anunţă, pentru prima dată, noul spirit al Renaşterii, caracterizat prin ceea ce va purta numele de mişcare hermetică, un soi de neo-alexandrinism elenistic.

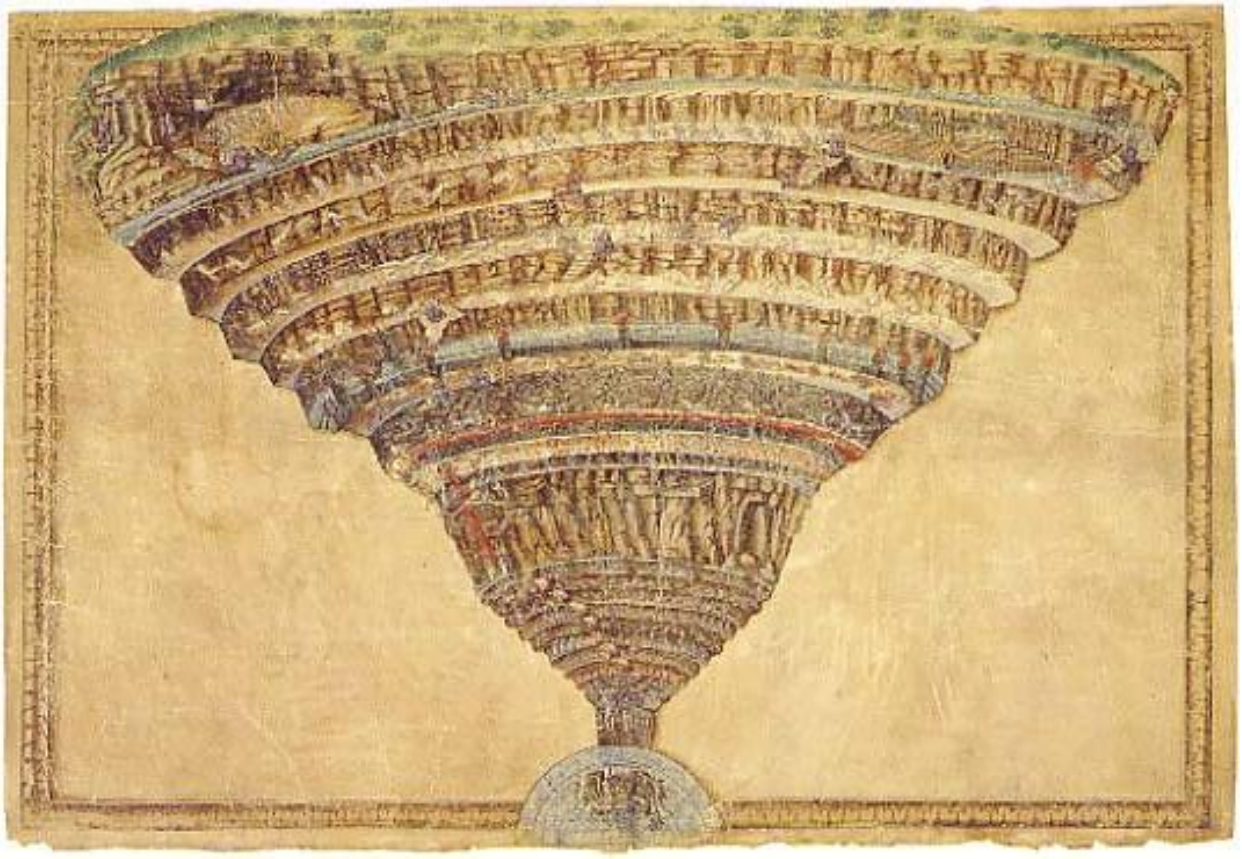
Poetul florentin este contemporan cu cel puţin trei evenimente care vor avea rolul să-i influenţeze viziunea asupra Infernului. Primul eveniment major are loc în 1291, anul cuceririi cetăţii Acra de către musulmani, cruciaţii pierzând, definitiv, orice speranţă legată de posibilitatea existenţei unui regat creştin în Orient. Regatul Ierusalimului a fost abandonat pentru totdeauna Islamului. Pe de altă parte, regele Filip al IV-lea al Franţei (1268 – 1314) a început să ducă o politică tot mai agresivă, care a culminat cu mutarea Papei la Avignon, într-o veritabilă robie babiloniană. Mult mai grav, poate, este faptul că acest rege va distruge Ordinul Templierilor, cel mai important ordin de călugări militari, poate adevăraţii creatori a ceea ce se poate numi ideal cavaleresc, în sensul medieval al cuvântului.

[666] *Ibidem*, pp. 237 – 238

DOMENICO DE MICHELINO (1417 – 1491)

- Dante Alighieri -

(Frescă din capela Bisericii Santa Maria del Fiore din Florenţa)



SANDRO BOTTICELLI (1444 – 1510)

- Harta Infernului -

Se pare că Dante nu era deloc străin de aventura creştină din Orient. *Divina Comedie* ascunde numeroase coduri, care pot confirma apartenenţa poetului la Ordinul Templierilor, la acea *„milice du Christ”*[667]. Alighieri era unul dintre responsabilii *Fede Santa* (un ordin templier) şi, aşa cum sugerează filosoful francez René Guénon (1886 – 1951), în lucrarea *L'esoterismo di Dante*[668], multe dintre vastele cunoştinţe ale poetului toscan erau în strânsă legătură cu moştenirea spirituală a acestui Ordin. În acest sens, este deosebit de relevant faptul că Ordinul, creat în anul 1118, a fost trecut, în urma Conciliului de la Troyes, din 1128, sub directa protecţie a Sfântului Bernard[669], care, deloc întâmplător, deţine un loc cu totul aparte în *La Divina Commedia*, regăsindu-l în Paradis: *„Fecioara într-a cărei rază ard, (...) Căci eu sunt credinciosul ei Bernard”*[670].

Detalii asupra vieţii Sfântului aflăm de la scriitorii francezi Marcel Pacaut şi Jacques Rossiaud, care, în lucrarea *Epoca romanică*, prezintă faptele următoare. La vârsta de 20 de ani (în anul 1112), Bernard de Fontaine a devenit călugăr la abaţia Cîteaux, creată în 1098 şi organizată pe normele benedictine. Trei ani mai târziu, el devine abate la Clairvaux, poziţie din care se dedică răspândirii ordinului cistercian de care aparţinea. Prelatul propovăduia „munca asiduă, sărăcia, asprimea vieţii cotidiene şi castitatea, care sublimau şi spiritualizau corpul şi simţurile, eliberându-le prin practicile monastice de atracţia păcatului”[671]. Influenţa bernardină s-a exercitat însă şi în afara cadrului monastic, deoarece el a intervenit în politica Bisericii Catolice, susţinându-l pe Papa Inocenţiu II împotriva Anti-Papei Anaclet sau în cearta dintre regele Franţei şi contele de Champagne sau chiar în alegerile episcopale contestate.[672] Tot el este acela care exaltă, încă o dată, pasiunea mistică a creştinilor de a pleca în cea de a doua Cruciadă, din 1147 – 1149, pentru a salva Ţara Sfântă[673]. Considerat un călugăr cu mare har, abatele Bernard a fost sanctificat. Spiritualitatea bernardină se relevă mai ales prin predicile sale, cu totul neobişnuite, rostite pe marginea *Cântării Cântărilor*, în care îşi deconspira sufletul său „bolnav de dragoste” faţă de Femeia ideală, întrupată de Fecioara Maria, Mama lui Dumnezeu care s-a făcut Om şi care, prin aceasta, a redat slavă cărnii şi trupului,

667 Marilyn Hopkins, *Enigma cavalerilor templieri. Istorie şi legături mistice*, traducere din limba engleză de Gabriela Burcea, Editura Art, Bucureşti, 2008, p. 19
668 René Guénon, *L'ésoterisme de Dante*, Gallimard, Paris, 1957, p. 6
669 Marcel Pacaut, Jacques Rossiaud, *Epoca romanică*, traducere de V. Protopopescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, pp. 86 – 87
670 Dante Alighieri, *Divina Comedie. Paradisul*, XXXI: 100 – 102, traducere de Eta Boeriu, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 283
671 Marcel Pacaut, Jacques Rossiaud, *op. cit.*, p. 87
672 *Ibidem,* p. 88
673 *Ibidem*, p. 91

desfăcându-le de toate legăturile ce le puteau uni cu Răul.[674] Fascinat de personalitatea lui Bernard, cel care a însufleţit prin vorbele sale elanul cruciaţilor, Dante va deveni, peste timp, un adept credincios al iubirii sublimate *(fedeli d'amore)*.

Ordinul Templierilor se prezenta într-o manieră cu adevărat inedită, având o dublă misiune: atât formarea spirituală a cavalerului, cât şi pregătirea lui militară. Din această perspectivă, se poate explica faptul că Ordinul a continuat să supravieţuiască sub forma sa spirituală, chiar dacă a fost anihilată latura sa militară în perioada 1307 – 1314. În timp, din acest ordin s-a dezvoltat mişcarea rozicruciană[675], a cărei primă menţiune o întâlnim tot în *Paradisul* lui Dante:

„… în chip ce-a roză dalbă-aduce
Mi se vădi oştirea pururi sfântă
Cu care Christ se cunună pe cruce.[676]
……
De ce-ţi ia ochii, începu să zică,
Surâsul meu şi nu priveşti ce flori
Sub sfânta rază lujeru-şi ridică?
Aici e roza-n care, iertător,
Divinul verb s-a întrupat şi crinii
Ce vad croină cu mireasma lor."[677]

Prin surâsul său uman, anticipându-l pe cel al Giocondei, Beatrice îl iniţiază pe Dante în cultul Fecioarei, văzută ca o roză, din care s-a întrupat divinul verb ce este Iisus Christos, al cărui simbol a devenit crucea. Astfel, roza şi crucea le-au permis albilor, imaculaţilor crini, care îi simbolizează pe cei doisprezece apostoli, dar şi pe cavalerii templieri, dacă ne gândim la hlamida lor albă, să deschidă drumul creştinismului autentic.

Sufletul sensibil al lui Dante a resimţit extrem de dramatic consecinţele celor trei evenimente majore cărora le-a fost contemporan: căderea Acrei, mutarea Papei la Avignon şi distrugerea Ordinului Templierilor. El a surprins cu tristeţe sfârşitul idealului onoarei cavalereşti şi, corelat cu aceasta, pierderea Ierusalimului, ce echivala cu o îndepărtare terestră de Dumnezeu. Poetul florentin era ferm convins că eşecul Templierilor în Orient avea şi o cauză internă, legată de conflictul dintre Regele Franţei şi Papalitate, în calitate de instituţie care îşi asumase autoritatea şi controlul suprem al lumii creştine. Nu întâmplător, spre surprinderea

[674] *Ibidem*, p. 87
[675] René Guénon, *op. cit.,* p. 11
[676] Dante Alighieri, *Divina Comedie. Paradisul*, XXI:1-3, traducere de Eta Boeriu, studiu introductiv de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 277 – 278
[677] *Ibidem*, XXIII: 70 – 75, p. 214

Ruinele Mănăstirii cisterciene de la Cârţa, Ţara Făgăraşului, România, cea mai estică prezenţă a Ordinului în Europa: Vedere spre răsărit

(Fotografie: Marius Dumitrescu, 2013)

Ruinele Mânăstirii Cârţa,
Ţara Făgăraşului, România: vedere dinspre Apus)
(Fotografie: Marius Dumitrescu, 2013)

cititorului, vom întâlni reprezentanţi ai Înaltului Cler, şi chiar papi, printre damnaţii din Infern.

Toate aceste cauze ale multiplicării răului în lume, începând cu creşterea puterii musulmane, dublată de corupţia Bisericii creştine, îmbolnăvită de orgoliu, lăcomie şi dezbinare, îl conduc pe poet spre viziuni sumbre, ce pun stăpânire pe aparatul său fantastic, construind o paradigmă ce se deschide spre un veritabil inconştient colectiv, pe care niciun alt spirit nu a reuşit să o descrie într-o manieră atât de vastă şi de realistă. Pierderea Ierusalimului de către creştini va fi, pentru Dante, o experienţă similară cu aceea pe care a avut-o Augustin atunci când a căzut cetatea eternă, Roma. În această stare, poetul toscan apelează la aceeaşi soluţie folosită şi de Augustin, în *Cetatea lui Dumnezeu*, demonstrând prin *Comedia* sa că, atunci când Ierusalimul terestru este pierdut, pentru creştini rămâne un alt Ierusalim, mult mai important, cel ceresc, care nu poate fi cucerit din inima oamenilor ce cred în dreptate.

Abisurile pulsionale ale inconştientului

Întreaga poveste a *Divinei Comedii* este centrată pe tema recuperării Paradisului pierdut, în speţă a Ierusalimului. Călătoria lui Dante se focalizează pe axa verticală ce corespunde celor două toposuri ale Ierusalimului: cel terestru, pierdut, şi cel ceresc, ce trebuie descoperit. Infernul este hăul ce se deschide sub Ierusalimul terestru, fiind loc de întemniţare al trufaşului Lucifer. În cealaltă parte a Pământului, ca rezultat al dislocării create de căderea primului înger, se înalţă Purgatoriul, loc al uitării păcatului, în vârful căruia se deschid cerurile ce conduc spre Ierusalimul ceresc sau Paradisul.

Toate aceste elemente propedeutice pot fi puse în evidenţă într-o manieră specifică psihanalizei, prin cercetarea detaliată a *Infernului* dantesc imaginat ca o proiecţie sublimată a pulsiunilor ilicite (vezi Anexa nr. 1. *Structura Infernului dantesc*[678]).

Pădurea întunecată

Primul pas spre lumea infernală este deschis de pădurea întunecată, ce reprezintă, prin obscuritatea ei, lumea inconştientului, locul care generează frica primordială, mama tuturor relelor născute din abisurile pulsionale. Dante ţine să specifice că intrarea în pădure s-a produs în starea de somn:

„Intrai în codru făr-a şti de mine,
căci somnu-n vine mi-l simţeam cum cură,
când m-abătui din calea de lumine."[679]

678 Planşa *Structura Infernului dantesc* a fost concepută de Marius Dumitrescu şi realizată tehnic de Alexandra Panaete.

Experienţa infernală este, de fapt, un vis ce deschide porţile mari ale inconştientului. Una dintre emoţiile cele mai autentice este angoasa, iar pădurea dantescă este, cu siguranţă, un loc privilegiat al neliniştilor. Pădurea este şi locul metamorfozelor, unde omul întâlneşte natura animalică, pulsională din sine. Frica din codru face ca sufletul să retardeze la formele lui primare de expresie.

Odată ajuns în pădurea obscură, Dante specifică de două ori faptul că a pierdut *dreapta cărare*, rătăcind spre stânga, în direcţia sinistrului, a diavolului, maestrul absolut al pierderii de sine, cel ce urăşte Creaţia şi seamănă vrajbă în lume.

Asemenea călătorilor atinşi de bagheta magică a lui Circe, poetul, odată pătruns în lumea deschisă de apele visării, vede pădurea inconştientului ca pe un liman al transformărilor pulsionale, pe care psihanaliza freudiană le consideră tăcute, în sensul de *incapabile de logos*, ascunse, ce ţin de o logică stranie, infantilă.

O primă apariţie în lungul drum spre Infern este Pantera, un animal de o maximă ferocitate, cu blana pestriţă, posibil simbol al coruperii sufletului, considerată de poet ca fiind impusă de cetate, deoarece ea ar reprezenta metafora Florenţei cu luptele ei nesfârşite şi acerbe pentru putere între partidele vremii, Albii şi Negrii.[680]

Puterea corupe. Întrebarea este însă *până unde*? Odată corupt, stând alături de corupţi, sufletul descoperă trufia, de fapt un nou tip de ferocitate, simbolizată de regele animalelor, Leul.[681] În acest joc al puterii, comentatorii au identificat leul cu Regele Franţei, Filip al IV-lea, supranumit *Cel frumos*. El este cel ce a mutat curia papală la Avignon, subordonând-o Franţei, dar şi acela care a iniţiat, în 1307, suprimarea Ordinului Templierilor.

Cea de a treia apariţie animalieră pe drumul *„spre culmile pierdute"* este *„o lupoaică numai os şi piele"*.[682] În plan psihanalitic, ea simbolizează lupanarul, poftele sexuale animalice, de grup, cu orice partener disponibil. Este metafora desfrâului, a lăcomiei şi a ferocităţii absolute. În plan politic, poate fi echivalată cu puterea Romei papale, lacomă de averi, care seamănă vrajbă prin intrigi între regate. Papa, la care se face directă referinţă în *Divina Comedie*, fiind plasat în al optulea cerc din Infern, este Bonifacio al VIII-lea, cel care nu acceptă statutul de aservit al Franţei şi declanşează, după anul 1300, declarat sfânt, desprinderea de politica franceză, aruncând Florenţa în conflictul dintre Guelfi şi Ghibelini şi cel dintre Guelfii Albi, mai ponderaţi, şi cei Negri, fanatici apărători ai primatului absolut al Papei. Marele Guelf Alb, Dante Alighieri, va trebui să cunoască drumul, cu gust amar, al

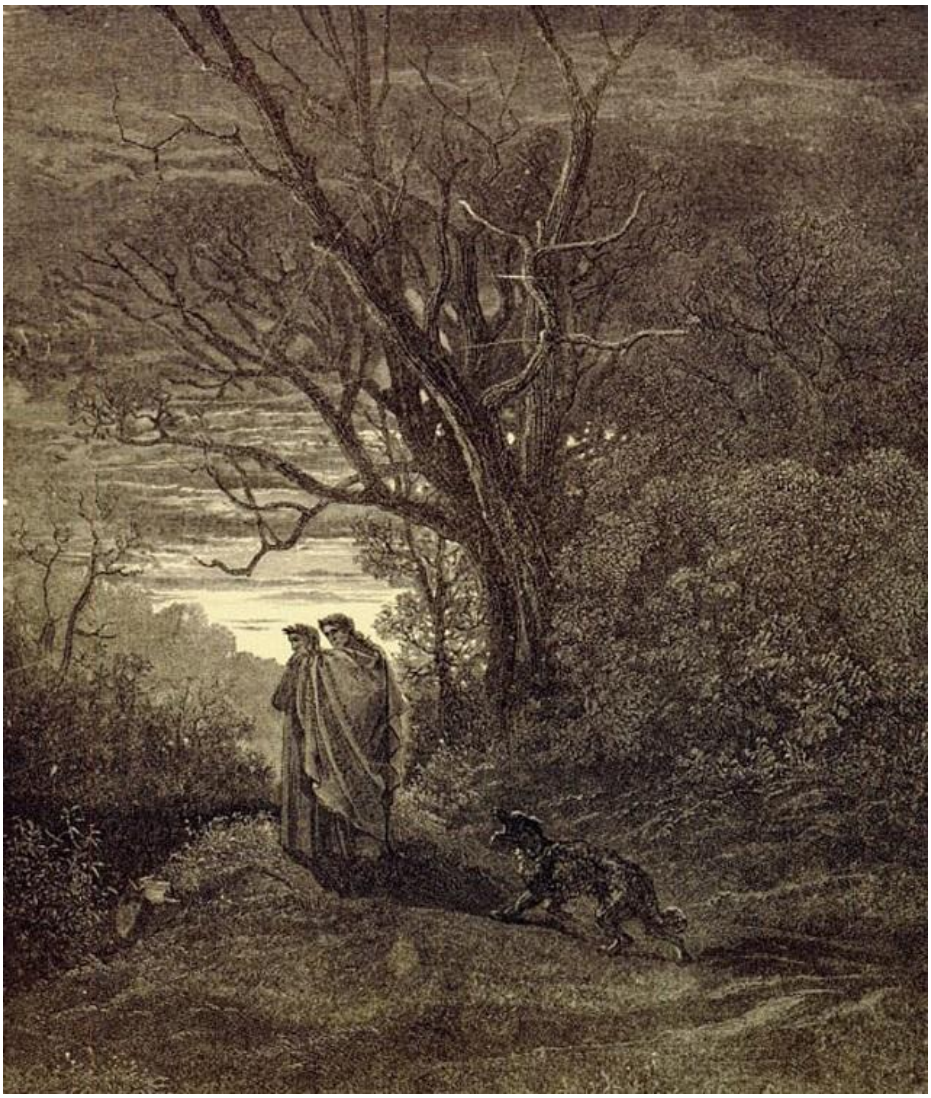
---

679 Dante Alighieri, *Divina comedie. Infernul*, I: 10-12, traducere de Eta Boeriu, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 3 – 4

680 *Ibidem,* I:32-33, p. 5

681 *Ibidem,* I: 45-48, p. 5

682 *Ibidem*, I: 49-54, p. 6



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Lupoaica -

umilinţei, al înşelării, al izolării şi al pierderii identităţii florentine, în lungul şi mai ales definitivul său exil.

Cele trei animale au avut rolul de a-l face pe poet să descopere latura infernală, pulsională, a fiinţei umane, l-au îndepărtat de lumină, de raţiune, aruncându-l în hăul iraţionalului, al luptelor pentru putere, în controlul sălbatic al celorlalţi prin orice fel de mijloace, de la trădare până la omor. Această lume sumbră, care sălăşluieşte în adâncurile noastre animalice, pre-raţionale, Dante începe să o vadă cu ochi din ce în ce mai limpezi.

Atunci când părea pierdut în pădurea obscură, apare, totuşi, o speranţă, un ghid, în acest hăţiş infernal, cineva care a trecut prin această experienţă şi a reuşit să revină la lumină: marele „poet divin"[683], Virgiliu.[684] El este iniţiatul care deschide larg porţile umanismului, cel care va trebui să-l ocrotească pe Dante, dar şi creaţia sa, de ferocitatea Lupoaicei, respectiv a Papei de la Roma. În opinia lui Dante, Lupoaica va avea în stăpânire, încă mult timp, pădurea fantasmelor până când va apărea Copoiul ce-i va aduce sfârşitul. Pentru poetul florentin, Copoiul simbolizează un om care va avea de partea sa puterea dreptăţii, capabilă să îndrepte lumea. Un om care nu este orientat spre bunurile materiale: *„el nu din glii va strânge avuţie, ci va răzbi cu dragostea şi mila"*[685], putând fi Christos la a doua Sa venire.

Întâlnirea cu Virgiliu

Cântul al doilea este deschis de iniţierea lui Dante cu ceea ce reprezintă spectrele lui Virgiliu şi Beatrice în calitate de arhetipuri. Este vorba despre morţile imposibile. Poetul antic este arhetipul frumuseţii cuvântului, care nu poate dispărea în neantul uitării. Chiar dacă este păgân şi, odată cu impunerea creştinismului, versurile lui ar trebui să se piardă, acestea rămân, datorită geniului autorului, în eternitate. Ce-i drept, locul lui Virgiliu nu va putea fi în Paradis sau în Purgatoriu, tocmai pentru că poetului antic îi lipseşte un dat fundamental, şi anume credinţa în mântuire. Totuşi, frumuseţea cuvântului îi conferă un statut privilegiat care îi aduce un fel de nemurire, într-o condiţie infernală totuşi, alături de marile genii ale lumii păgâne, ceea ce îl determină pe Dante să-l numească: *„... călăuză, stăpâne şi maestre"*[686]. Pe lângă Virgiliu, Dante o va întâlni, în această dimensiune noetică, pe Beatrice – idealizarea unei purităţii a formelor şi a căldurii cuvântului care, pur

683 *Ibidem,* I: 65-80, pp. 6 – 7
684 Publius Vergilius Maro (70 – 19 î. Chr.), cel mai important şi mai cunoscut poet latin, autor al epopeii în versuri *Aeneis (Eneida),* care prezintă povestea fondatorului legendar al Romei, Enea.
685 Dante Alighieri, *op. cit.,* I: 103-104, p. 8
686 *Ibidem,* II: 140, p. 18

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Beatrice -

şi simplu, nu pot să dispară. Beatrice posedă o natură ideală care s-a întrupat, este eternizarea frumuseţii sensibile:

„… o doamnă blândă-n fapte,
frumoasă-atare, (...)
Ochii sclipeau ca două stele-n noapte
şi prinse-a zice cu cerescu-i glas,
amestec pur de cântec şi de şoapte…"[687].

Astfel, verbul de geniu şi frumuseţea imaginii sensibile vor fi acele forţe tainice ce vor declanşa călătoria sufletului poetic spre universul nevăzut ale arhetipurilor ce populează sferele de jos şi cele de sus ale unei noi lumi, ce se deschide, de astă dată, înlăuntru, în universul interior.

Trecerea Aheronului

Poarta Infernului este locul prin care se face trecerea de la universul conştiinţei spre acela al inconştientului. Ea a fost făurită de către virtuţile esenţiale: dreptatea, puterea sfântă, suprema minte şi iubirea.[688] Acestea fac separaţia de lumea întunecată a inconştientului, loc al pulsiunilor oarbe şi mute. Virtuţile sunt rezervorul energiilor pozitive, întruchipate în acel Eros euristic ce oferă vitalitate sufletelor curate, reprezentând, totodată, puterea născută din avânturile enteleheice ale sufletului ce se încadrează în marea finalitate pozitivă a Creaţiei.

Infernul este lumea răsturnată, locul unde nu mai există speranţe, punctul de unde începem să descoperim universul pulsiunilor iraţionale, care se manifestă pur şi simplu incoerent, căci deja s-a *„pierdut lumina minţii"*[689]. Este locul în care *Eros* se transformă în *Thanatos*, în care pulsiunile nu mai pot fi controlate şi, prin urmare, duc spre autodistrugere. Lumea din spatele porţii aparţine acelora care nu şi-au mai putut stăpâni pulsiunile, căci au ajuns sclavii lor. Speranţele sunt lăsate la suprafaţă, în lumea ce are pretenţii de coerenţă, de ordine, de predicţie, în lumea acelora care pot încă să se oprească, să-şi blocheze pulsiunile atunci când acestea devin distructive:

„… «Voi, ce intraţi, lăsaţi orice speranţă.»
Aceste versuri le-am văzut săpate
în dâre-ntunecate sus, pe-o poartă."[690]

---

687 *Ibidem*, II: 53-57, p. 13
688 *Ibidem,* III: 1-6, pp. 18 – 19
689 *Ibidem*, III: 17, p. 19
690 *Ibidem*, III: 9-11, p. 19

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Poarta Infernului -

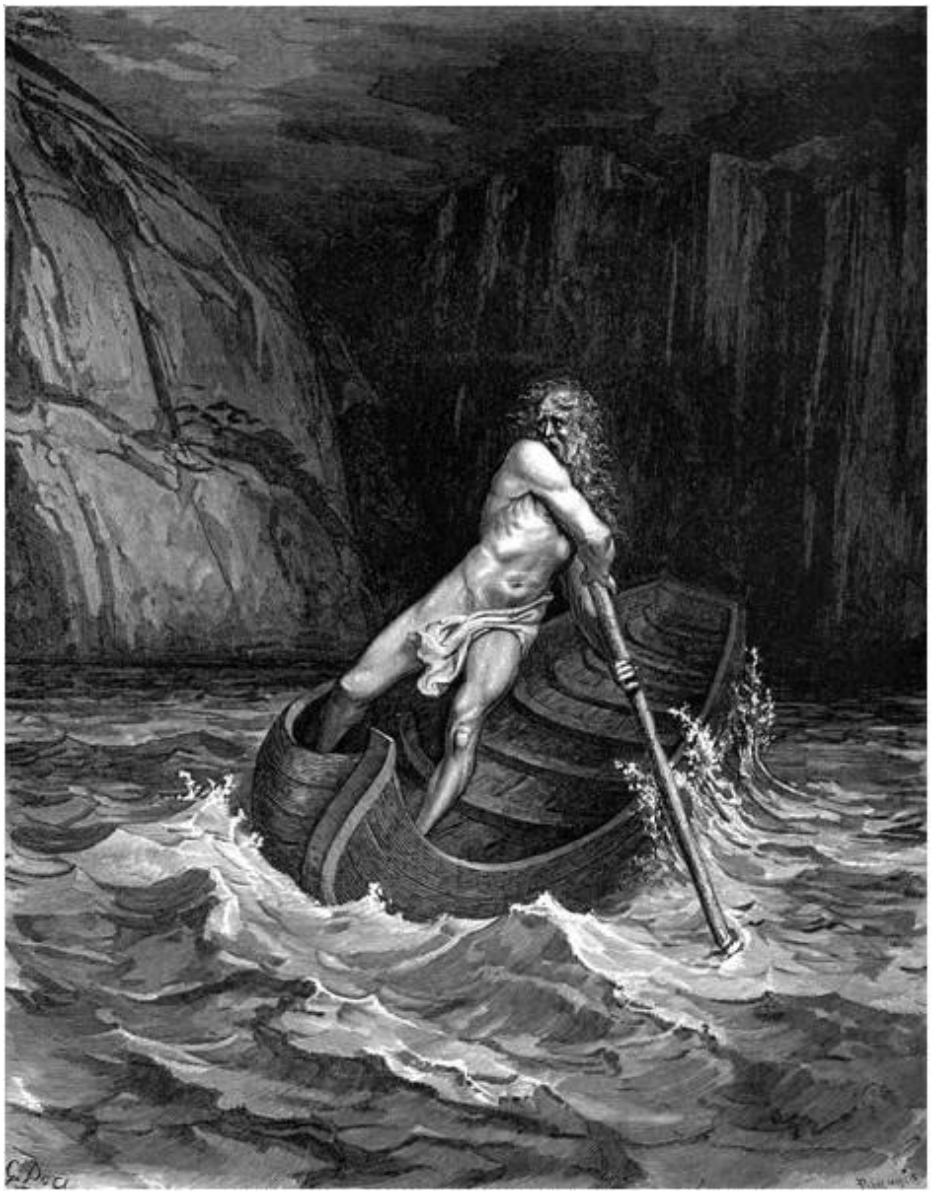
Este o situaţie similară cu cea a dependenţilor de alcool, de droguri, de sex sau de violenţă, care, chiar dacă ajung la un moment dat să realizeze situaţia disperată în care se găsesc, prin faptul că pulsiunile îi conduc spre distrugere, spre moarte, nu mai sunt capabili să facă nimic pentru a le opri. Poarta ne invită să-i cunoaştem pe aceşti nefericiţi care şi-au pierdut toate speranţele.

Odată trecută poarta, poetul întâlneşte o categorie de suflete care au aparţinut oamenilor şovăielnici, care nu au fost capabili să-şi asume o convingere, o opţiune în viaţă. Sunt indiferenţii, aceia care atunci când puteau face binele nu l-au făcut. Alături de ei, se găsesc îngerii neutrali, care au stat de o parte atunci când a fost conflictul dintre Lucifer, arhanghelul rebel, şi Dumnezeu.[691] Un ilustru personaj uman din această categorie, etalon pentru toţi damnaţii de acelaşi tip, este Pilat din Pont, care s-a spălat pe mâini, ca semn al nevinovăţiei sale, evitând cu diplomaţie să-şi asume riscurile drumului drept. La fel de dureroase ca şi consecinţele indeciziei celui de al cincilea guvernator al Iudeei din momentul judecării Mântuitorului vor fi, pentru Dante, şovăielile politice ce vor culmina cu retragerea prematură din pontificat a Papei Celestino al V-lea, cel care va lăsa deschis drumul pentru producerea răului prin noul pontificat, dezastruos, al lui Bonifacio al VIII-lea. Aceste personaje ezitante sunt ţinute la malurile Aheronului, râul infernal al eternei jeliri, dincolo de care se deschide Iadul propriu-zis, de unde încep ţinuturile de foc şi gheaţă. Aici, sufletele damnate ale nehotărâţilor sunt muşcate în permanenţă de insecte şi viermi de tot felul. Ei sunt un fel de morţi vii, sortiţi să asiste la propria lor descompunere. Neimplicarea în viaţă, neasumarea acesteia înseamnă dezvoltarea unor pulsiuni thanatice născute din inhibiţia *libido*-ului.

Din punct de vedere cultural, această stare este surprinsă mai târziu de literatura barocă, care prezintă omul ca pe o fiinţă care nu se mai poate implica la modul serios în nimic, devenind un dezlegat care a pierdut sensul existenţial, rămânând suspendat într-o rătăcire perpetuă. Don Juan de Sevilla sau Ahasverus se simt aruncaţi în vârtejul eliptic al unei realităţi pe care nu şi-o mai pot asuma, rămânând suspendaţi, fiind mereu împinşi de la spate de tăuni infernali, de-a lungul apei eternei suferinţe.

Luntraşul infernal Charon, marcă a primului cerc al Infernului, este cel care, asemenea vânătorului, ştie să momească sufletele păcătoase în luntrea cu care le va trece peste râul Acheron, pentru a ajunge în lumea subpământeană a Infernului[692]. El este simbolul pentru toate ispitele rele, cel ce ştie originea răului sau, psihanalitic vorbind, toate atavismele naturii noastre preumane. Charon poate vedea modul în care au încolţit în sufletul celui osândit gândurile ilicite, surse ale nefe-

691 *Ibidem*, III: 34-35, p. 20
692 *Ibidem*, III: 109-117, p. 24



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Charon -

ricirii, ale păcatului şi ale regretului, ce fac ca această turmă de duhuri corupte să piardă împlinirea condiţiei umane, singura care le-ar fi putut asigura eterna împăcare cu sine şi ridicarea la Ceruri.

Odată trecut Acheronul, se intră în Infernul propriu-zis, în acel loc al atavismelor, al acţiunilor pulsionale pure, unde raţiunea păleşte şi faptele se derulează fără a mai conta consecinţele lor. Sufletele din Infern aparţin oamenilor care au suferit de o cecitate asupra consecinţelor faptelor lor. Omul este fiinţa care poate surprinde viitorul, care poate să amâne, ori tocmai precipitarea este răul principal, ce deschide drumul fără întoarcere al luntraşului Charon.

Cercul I – Limbul

În primul cerc al Infernului, Limbul, se găsesc anticii, cei care au trăit înainte de Christos şi care nu au primit Sfântul Botez[693]. Dante, care este creştin, nu mai poate activa programul antic întemeiat doar pe virtuţile raţiunii, căci el aparţinea deja noului ev, produs de paradigma creştină clădită pe ideea păcatului originar şi a mântuirii prin credinţa în Christos. Gândirea păgână ţine de o experienţă reprimată în inconştient, nu neapărat într-un strat profund al acestuia, căci, în definitiv, nu este vorba despre un conţinut criminal sau inadecvat totalmente cu exigenţele lumii creştine.

Poetul florentin îşi afirmă, prin această plasare a anticilor în Infern, aderiunea la perspectiva medievală, diferită de ceea ce se va întâmpla mai târziu, când umanismul şi mai ales barocul vor *„trezi ca prin farmec",* cum spune Bacon, Antichitatea la viaţă.

În atitudinea poetului faţă de antici, se identifică, totuşi, un moment semnificativ în evoluţia culturii europene ce se pregătea pentru Renaştere, întrucât Antichitatea venise aproape de lumină, în proximitatea Acheronului, aşteptând să pătrundă în straturile vizibile ale conştiinţei. Toscanul, prin vorbele lui Virgiliu, afirmă: *„Ei n-au păcat"*[694], susţinând, prin aceste cuvinte, că plasarea lor în Infern este improprie.

Dante se situează pe sine pe al şaselea loc între înţelepţii lumii, după Homer, Horaţiu, Ovidiu, Lucan şi, bineînţeles, Virgiliu. Păcătuind prin cunoaştere, căci nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin, locul rezervat poetului trebuie să fie în acest Limb infernal. Cu alte cuvine, orice poem este rezultatul unei răniri a conştiinţei, a unei boli, a unei suferinţe în definitiv. Ori cine nu vrea ca suferinţele să fie uitate?

693 *Ibidem*, IV: 35-42, pp. 27 – 28
694 *Ibidem,* IV: 34, p. 27

Cântul al IV-lea se încheie cu prezentarea personalităţilor din lumea păgână, care populează un palat înconjurat de o apă şi şapte ziduri străbătute de şapte porţi. În această nişă a inconştientului, Dante plasează personajele într-o ordine haotică, în care nu contează cronologia vieţii lor terestre, ci mai mult impresia pe care au lăsat-o prin faptele şi personalitatea lor asupra inconştientului colectiv. Erau *„mulţi aleşi pe-al Limbului cuprins"*[695] – personaje biblice: Adam şi Moise; filosofi şi scriitori celebri ai Antichităţii greceşti, precum Socrate şi Platon, alături de Anaxagora, Diogene, Empedocle, Zenon, Heraclit, Homer; medici iluştri ai vechii Elade: Hipocrat şi Galen; renumiţi oameni politici, filosofi şi scriitori ai Antichităţii romane: Seneca, Cezar, Tulius, Tarquin, Horaţiu, Ovidiu; sunt prezenţi chiar şi vestiţi filosofi arabi, care au trăit la începutul mileniului al II-lea: Avicenna şi Averroes, incluşi aici, deoarece nu au fost botezaţi întru credinţa sfântă.[696]

Cercul II – al păcătoşilor carnali

În al doilea cerc, Minos, judecătorul suprem al Infernului, *„priceput întru păcat",* triază sufletele în funcţie de gravitatea faptelor comise anterior, trimiţându-le în nivelul corespunzător al cercurilor infernale.[697] Transformat în monstru, el îşi face cunoscute hotărârile răsucindu-şi coada în jurul trupului: de câte ori şi-a încolăcit coada, tot atâtea trepte trebuie să coboare şi sufletul. Cu cât este mai greu păcatul, cu atât mai jos se va afla locul pedepsei, fiind plasat pe un cerc mai adânc al Infernului. Coada lui Minos reproduce la scara trupului uman geografia infernală. Este ca şi cum Infernul s-ar reproduce la scară mai mică pe trup, pentru a ghida apoi sufletul spre locul potrivit.

Aici se găsesc cei ce au păcătuit prin lascivitate, prin imposibilitatea de a-şi înfrâna pornirile erotice ilicite, care au adus dezastru în viaţa lor şi a celor apropiaţi. Iubirea lor a semănat în jur numai rău. Printre personajele celebre ale acestui cerc se găsesc Semiramida, *„într-atât de poşte subjugată, încât desfrâu-l consfinţi pe lume"*[698], Elena din Troia, *„ce-a iscat turbatul război purtat atâta vreme-n van"*[699], Didona, Cleopatra, Isolda, iar dintre contemporanii lui Dante, îi recunoaştem pe Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta.[700] Prezenţa lor reia o temă predilectă păcatului medieval, şi anume aceea a coruperii *fantasiei* prin lectură. Subiectul a dobândit, poate, prima expresie celebră, la începutul secolului al XII-lea, prin căderea în amor a

[695] *Ibidem*, IV: 44, p. 28
[696] *Ibidem,* IV: 55-151, pp. 28 – 34
[697] *Ibidem*, V: 4-12, p. 35
[698] *Ibidem*, V: 55-56, p. 37
[699] *Ibidem*, V: 64-65, p. 38
[700] *Ibidem*, V: 115-138, pp. 41 – 42

Héloïsei, care, în buna ei intenţie, a dorit să-şi dezvolte cunoştinţele de latină, citind texte antice. Acest lucru i-a fost fatal, căci s-a contaminat de dragoste trupească. A fost doar un pas până când şi călugărul Abélard, profesorul Héloïsei, a ajuns în aceeaşi stare, căci lectura păgână i-a trezit şi lui poftele unei lumi adormite. Dante preia această temă şi prezintă consecinţele nefaste ale iubirii adultere dintre Francesca da Rimini şi cumnatul acesteia, Paolo Malatesta. Francesca citea despre sărutul corupt al lui Lancelot şi Guinevere, soţia adulterină a lui Arthur, regele din Camelot. De aici, a fost doar un pas până când cumnatul său, de o frumuseţe rară, a făcut ca lectura să devină inutilă. Nicio carte nu mai putea descrie freamătul pe care ea l-a simţit în tot corpul cu un sărut. Pentru toate acestea, pedeapsa a fost ca Francesca să ajungă în Infern, unde era condamnată să stea lipită în eternitate de iubitul său. Acest al doilea cerc creează una dintre temele predilecte ale psihanalizei, şi anume ambivalenţa dintre *Eros* şi *Thanatos*. Iubirea, care este cel mai nobil sentiment, ascunde şi o faţă periculoasă, ilicită, distructivă, ce poate trimite direct în suferinţele iadului, declanşând o infinită nevroză. Cei pedepsiţi în acest cerc nu se mai pot despărţi niciodată. Este o condamnare la o existenţă eternă în stadiul estetic al evoluţiei umane. Peste timp, în ultimii ani ai vieţii sale terestre, la Ravenna, Dante va fi găzduit de Guido Novello, nepotul nefericitei Francesca. Gazda se va simţi onorată să-l primească pe Dante, cel care o imortalizase pe mătuşă, oferindu-i o pedeapsă care libertinilor li s-ar fi părut, poate, o răsplată: trecerea în eternitate în îmbrăţişările iubitului său.[701]

Cercul III – al lacomilor

Al treilea cerc, al lacomilor, este un loc şi mai îngust decât precedentul. O eternă ploaie rece de gheaţă şi apă pestilenţială cade prin hăuri întunecate. Aici stăpân este Cerber, *„fiara hâdă"*[702], câinele diabolic cu trei capete. Personajul cel mai important din acest cotlon infernal, care exemplifică ceata *„căzniţilor mişei"* din acest cerc, pare să fie Ciacco, al cărui nume mai înseamnă şi *porcul*, ca substantiv comun ce denumeşte o persoană lacomă, unii comentatorii recunoscându-l în această umbră pe un poet florentin, mare amator de ospeţe îmbelşugate.[703] În acest cerc al ploii, Dante consideră că este momentul prielnic să-i atace pe cei din cauza cărora a luat drumul pribegiei: partidele guelfilor Albi şi Negri, cele două grupări politice din Florenţa. Numeroasele vicii din cetatea natală, precum lăcomia, trufia, pizma şi zgârcenia, sunt prezentate de poetul florentin ca fiind sursa

701 Cesare Marchi, *Dante*, Editura Artemis, Bucureşti, p. 236
702 *Ibidem*, VI: 13, p. 43
703 *Ibidem,* VI: 52-54, pp. 45 – 46

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Minos, Iudecătorul damnatilor -

luptelor nesfârşite dintre cele două facţiuni[704]. În acest context, se face, pentru prima dată, aluzie şi la Papa Bonifacio al VIII-lea, marele duşman al lui Dante, care-şi va găsi locul împărătesc în al optulea cerc din Infern, printre simoniaci.

Cercul IV – al lipsei de măsură

În al patrulea cerc este locul zgârciţilor şi al risipitorilor. Celebrele cuvinte spuse de Pluton, echivalentul roman al grecului Hades: *„Papè Satan, Papè satan"*[705], dezvăluie, de fapt, intenţia lui Dante de a se răzbuna pe curia papală, din pricina căreia viaţa sa a luat o turnură atât de tragică. Poetul îl identifică pe Papa cu Satana, marele înşelător al lumii.

Conform Toscanului, numărul sufletelor din acest cerc este mai mare decât al celor de până acum. Ne aflăm, prin urmare, în faţa unui păcat extrem de frecvent, identificat cu lipsa armoniei, a măsurii. Păcătoşii sunt condamnaţi la muncile lui Sisif[706], cărând greutăţi pe care abia le pot împinge, ce se rostogolesc peste ei. Zgârcenia şi risipa echivalează cu pierderea sensului existenţial, fiind rezultatul unor eforturi sterile, fără finalitate. Este viaţa care a fost trăită fără scop, fără o împlinire a misiunii creştine autentice. Zgârciţii şi risipitorii formează două cete. Printre cei supuşi păcatului avariţiei, poetul îi nominalizează pe clerici, pe oamenii Bisericii, supuşi ai Papei Satan: *„ce n-au pereche-n lume de zgârciţi"*[707] şi care erau departe de îndemnul creştin: *iubeşte-ţi aproapele şi ajută-l mai ales pe cel nevoiaş!*

Cercul V – al mânioşilor şi al ursuzilor

În cel de-al cincilea cerc, se află mânioşii, *„cei ce se cred regi în jeţ"*[708], dar care ajung, după ce mor, să se zbată în mlaştina întunecată a Stixului. Ei sunt aceia în care mânia, furia extremă, a învins buna judecată. Cercul este păzit de Flegias, cel care, orbit de mânie, a dat foc templului lui Apollon. În acest ţinut apare un personaj contemporan cu Dante, Filippo Argenti, *„arţăgoasa umbră florentină"*[709], unul dintre cei mai agresivi adversari politici ai poetului. El este, de fapt, detractorul violent, principalul responsabil de nedreptul şi definitivul exil al poetului florentin. Chiar şi mort, acesta doreşte să-l tragă pe Dante în apele Stixului. Ura şi mânia lui este eternă, constitutivă naturii lui. Cu acest al cincilea cerc se încheie

[704] *Ibidem*, VI: 74-75, p. 47
[705] *Ibidem,* VII: 1, p. 49
[706] *Ibidem*, VII: 26, p. 51
[707] *Ibidem*, VII, 46-48, p. 52
[708] *Ibidem*, VIII: 49, p. 58
[709] *Ibidem*, VIII: 62, p. 59

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Paolo şi Francesca -

marele hău al depravaţilor şi nestăpâniţilor. Este, de fapt, locul unde sunt primiţi cei care au păcătuit din cauza naturii lor prea înflăcărate. Sunt oamenii care nu au putut depăşi stadiul estetic, sensibil, al existenţei, fiind mult prea mult robi naturii lor materiale.

Între cel de al cincilea cerc, care încheie ciclul nestăpâniţilor, cel de-al şaselea se găseşte apa întunecată şi urât mirositoare a Stixului, ce nu poate fi trecută decât cu ajutorul luntraşului Flegias. El îi duce pe cei doi poeţi călători spre locul cel mai important ce deschide al şaselea cerc – cetatea lui Dis[710], un alt nume pentru Lucifer sau Satana. Cetatea infernală, numită şi Dite, este reprezentată sub chipul unui oraş musulman, cu *„niște turle de moschee – egale, de-un roșu-aprins, parc-ar ieși din foc”*[711], ce se găseşte pe malul Stixului. Este antiteza Ierusalimului. De aici se deschid hăurile cele mari ale Infernului şi lectorul se apropie de locul unde este înlănţuit Lucifer. Se intră în ţinuturile de foc, unde păcatele devin mai mult decât naturale, implicând liberul arbitru, judecata. Sunt păcatele conştiinţei, făcute cu bună ştiinţă, asumate în chip deliberat. Până la acest nivel, păcatele pot fi considerate oarecum nevinovate, acestea fiind mai mult rezultatul unei înclinaţii, al unei predispoziţii a firii: lascivitate, lăcomie, zgârcenie, risipă sau mânie. Dite este deja o cetate, o construcţie ideologică, este rezultatul unui plan de revoltă pe autoritatea creştină, pe Dumnezeu.

Filippo Argenti, un mânios prin constituţia sa, este şi un opozant politic, deci un suflet care a avut o altă opţiune ideologică decât cea firească, patriotică, lăsându-se corupt de puterea papală. În cetatea Dite se găsesc îngerii căzuţi, deveniţi, ulterior, diavoli infernali. Ei ar dori să-l reţină definitiv pe Dante în cetatea lor. Este vorba despre pactul cu diavolul. Dacă vrei să ştii ce este în cetatea diavolului, nu mai ieşi niciodată din ea. Virgiliu îl va linişti însă pe poet, amintindu-i faptul că ei sunt acolo prin voinţa divină, oarecum într-o misiune sacră, astfel că demonii nu au nicio putere în a controla poarta cetăţii ce duce spre nivelurile de jos ale Iadului. În faţa mesagerului divin, poarta cetăţii se deschide şi, astfel, se pătrunde în alt nivel al Infernului. Un nivel în care nu mai intră în joc doar natura ilicită, ci ceva mult mai grav – conştiinţa ilicită. Este, de fapt, nivelul pe care nu dorea să-l deschidă Freud atunci când considera că inconştientul este, exclusiv, posesorul unor conţinuturi infantile şi pulsionale, animalice, cum ar fi cele sexuale, agresive sau de frică. Dincolo de poarta cetăţii Dite se găsesc acele conţinuturi ilicite respinse de Supra-Eu şi care nu ţin de spectrul unor conţinuturi infantile şi pulsionale, ci se desfăşoară ca scenarii complexe, care lucrează în subteranul conştiinţei pentru a recrea personalitatea revoltată, ce-şi justifică intrarea în păcat.

[710] *Ibidem,* VIII: 67, p. 59
[711] *Ibidem*, VIII: 71-72, p. 59

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Mesagerul celest -

În cercul următor, al şaselea, unde se află cetatea Dite, stau ereticii. Dar pentru a pătrunde în cetate, trebuie, mai întâi, să treci de Erinii, zeiţele nebuniei şi ale mâniei, ce au rolul de a străjui poarta de intrare[712]. În noul nivel, Virgiliu are nevoie de un ajutor care vine din zona luminoasă a Paradisului – un înger, care ordonă deschiderea porţilor cetăţii infernale. Este încă o dovadă că nu ne mai aflăm în faţa unor păcate ale naturii, cu origine pulsională, ci, mai degrabă, în faţa unor fărădelegi dictate de reaua credinţă.

Cercul VI – al ereticilor

Dincolo de zidurile cetăţii se întinde o câmpie plină cu morminte din care ies flăcări. Între mormintele damnaţilor şi zidurile concentrice ale cetăţii apare un drum mnemotehnic, de-a lungul căruia mormintele sunt aranjate în funcţie de rangul posesorului. Interesant este faptul că drumul o coteşte, pentru prima dată, spre dreapta. Poate că este o metaforă pentru ideea cerebralităţii pe care o implică păcatul, care nu mai este izvorât din partea stângă, a inimii, a trăirilor năvalnice pulsionale, ci din calcul şi premeditare. Aici este locul ereticilor, al acelora care mereu răstălmăcesc bunul simţ, care introduc discordia şi neîncrederea în sufletele fragile. Ereticii, în sensul dantesc al cuvântului, sunt, de fapt, adepţii lui Epicur, acei oameni care s-au îndoit în timpul vieţii de ideea nemuririi sufletului[713]. Filosofia, inspirată din efemeritatea sensibilului, nu le-a folosit la nimic, iar credinţa le-a fost imposibilă. Tot efortul lor cognitiv a fost, de fapt, o justificare a infernului sensibil la care sunt sortiţi pe veci. Eternitatea lor este un permanent, dar instabil, mormânt de foc. Ca om, ereticul este ambivalent, nu are opţiuni ferme, ci schimbătoare în funcţie de situaţiile în care îl aruncă viaţa. Farinata degli Uberti[714], reprezentantul, cât a fost în viaţă, al ghibelinilor florentini, este sufletul exemplar, ambivalent prin toate acţiunile sale inconstante faţă de Florenţa, pe care o iubea şi ura în acelaşi timp. Un alt personaj important din acest loc al Infernului este, cu siguranţă, Papa Anastasius al II-lea[715] (pontif roman între anii 496 şi 498), primul Pontif aruncat de Dante în chinurile Infernului. Anastasius este cel care îl simbolizează pe deschizătorul de drumuri rele, născute din gândurile viciate şi din lipsa de credinţă.

Începând cu Cercul al VI-lea, *Infernul*, ca joc mnemotehnic, se complică. Considerând că lectorul trebuie să fie avizat în legătură cu locurile pe care urmează să le vizualizeze pentru a nu confunda natura păcatului personajelor ce se vor roti în „conul adânc al pierzaniei", Dante expune, în Cântul al XI-lea, o adevărată *geo-*

712 *Ibidem,* IX: 45, p. 64
713 *Ibidem*, X: 13-15, p. 69
714 *Ibidem*, X: 89-93, pp. 74 – 75
715 *Ibidem*, XI: 8-9, p. 77

grafie a Infernului[716], urmând, întrucâtva, descrierea realizată de Vergilius în *Eneida, Cartea a 6-a,* şi preluând teoria ptolemaică a Pământului plat. Spre deosebire de tărâmul imaginat de poetul antic, Infernul poetului toscan prinde accente renascentiste, ce au fost, ulterior, întipărite în memoria colectivă îndeosebi prin picturile inegalabile ale unui alt florentin, Sandro Botticelli (1445 – 1510).

Lumea infernală, în viziune dantescă, are forma unui con cu vârful în jos, rezultat al *căderii* lui Lucifer, îngerul răzvrătit împotriva lui Dumnezeu. De fapt, Infernul dantesc este închisoare atât pentru regele tuturor îngerilor revoltaţi şi alungaţi din Ceruri, cât şi pentru supuşii săi, care acum populează cetatea lui Dite.

În Cântul al XIV-lea, Dante continuă explicaţiile topografice. Aflăm astfel că *„iadul e rotund"* şi că drumul ce-l străbate seamănă cu o spirală, al cărei punct terminus este tocmai locul unde îşi află sălaşul Lucifer – Dite. Coborârea în Infern se face mereu pe partea *stângă*. Dante foloseşte cuvântul *sinistra,* termen ce trimite, în limba română, la *sinistru,* la *diavolesc*:

„… şi-oricât de mult am pogorât tot roată,
mereu de-a stânga, scoborând spre fund,
tot n-ai ajuns să-nconjuri brâna toată".[717]

Odată explicată forma acestor meleaguri, poetul ne prezintă pe scurt cum sunt organizate următoarele cercuri partajate. Cercul al şaptelea, cel al violenţilor, este împărţit, la rândul său, în trei brâuri, unde se află, în ordine, cei care au fost violenţi cu aproapele, cei care şi-au manifestat violenţa cu propriul sine şi, nu în ultimul rând, cei violenţi împotriva lui Dumnezeu şi a Creaţiei sale.

Urmează cercul al optulea, împărţit, la rândul său, în zece bolgii sau brâuri mai mici. Aici îi vom găsi, în ordine, pe toţi înşelătorii. În prima şi a doua bolgie sunt codoşii, seducătorii de femei, înşelătorii şi linguşitorii. O bolgie specială este cea de-a treia, unde se găsesc simoniacii. A patra bolgie îi primeşte pe ghicitori. În a cincea, stau cei care îşi însuşesc din avutul obştesc, apoi în a şasea – ipocriţii, iar în a şaptea – hoţii, tâlharii la drumul mare. În bolgia a opta se află rău-sfătuitorii, urmaţi, în cea de a noua şi a zecea bolgie, de semănătorii de dezbinare şi, respectiv, de falsificatori.

Odată încheiat şi al optulea cerc cu toate bolgiile sale, Dante aminteşte apoi de abisul cel mai adânc şi mai întunecat al Infernului, de locul care, la capătul său, îl găzduieşte pe Lucifer, îngerul căzut, primul condamnat în Infern. Tot aici este şi locul unde, în negura timpului mitologic, au fost aruncaţi giganţii care s-au răzvrătit contra zeilor olimpieni.

---

716 *Ibidem,* XI: 16-66, pp. 77 – 80
717 *Ibidem*, XIV: 124-127, p. 104

Ultimul cerc, în care sunt ţinuţi trădătorii, are patru subdiviziuni. Prima zonă se numeşte *Caina* şi este rezervată trădătorilor de rude, urmată de a doua – numită *Antenora*, unde se află trădătorii de patrie sau de partid. În final, este *Tolomea*, pentru trădătorii de oaspeţi, şi *Giudecca* – locul ultimei judecăţi şi pedepse, rezervată lui Iuda şi Lucifer, trădătorii binefăcătorilor.

Întocmirea şi prezentarea unei adevărate hărţi a celui mai de temut ţinut este extrem de importantă, pentru că se intră deja pe tărâmul conştiinţei, a acelor acţiuni deliberate ce implică o judecată etică.[718] De altfel, în finalul Cântului al XI-lea, Dante va insista pe faptul că această ierarhie a pedepselor este conformă cu modul în care *Etica* lui Aristotel a definit răul moral. Întreaga viziune dantescă este, astfel, justificată de spiritul epocii dominate de scolastică, în care Stagiritul deţinea rolul de magistru absolut. Având imaginea de ansamblu pe care o oferă geografia infernală, *Divina Comedie* derulează în continuare, în detaliu, iniţierea dantescă prin următorul cerc.

Cercul VII – al violenţilor

În primul brâu al celui de al şaptelea cerc stau violenţii împotriva aproapelui, cei care au împins mânia lor până la crimă. Violenţii sunt diferiţi de simplii mânioşi; ei sunt aceia care au găsit raţiuni pentru pornirile lor criminale. E o chestiune de etică, în definitiv. O etică răsturnată, în care crima devine soluţia la răul existenţial. Minotaurul, *„ruşinea Cretei"*[719], reprezintă complexul răului fizic. Nesuportându-şi propriul chip hidos, el descoperă o latură întunecată a firii, ce-l împinge la ură nemăsurată faţă de ceilalţi semeni pe care vrea să-i vadă morţi. Normalitatea lor îl scoate din minţi, îndemnându-l la crimă. Tot în această tagmă a anormalităţii, în care natura animală din om este prea vizibilă, se încadrează şi centaurii, în frunte cu Chiron, dar mai ales cu Nes. Chiron a fost învăţătorul şi maestrul de arme al lui Ahile, ucigătorul în masă, iar Nes, violatorul, s-a răzbunat pe Hercule, oferindu-i Daianirei, soţia eroului, haina otrăvită cu sângele său pentru crunta răzbunare.[720] Alături de aceste fiinţe, în care ambivalenţa dintre natura animală şi umană se răzvrăteşte, se găsesc tiranii care şi-au terorizat propriul popor, precum Alexandru Macedon (356 – 323 î. Chr.), Dyonisos (cca 430 – 367 î. Chr.), stăpânul nemilos al Siracuzei, la care se adaugă despoţi mai recenţi, precum Azzolinn (1194 – 1259), crudul principe ghibelin, despre care cronicarii spuneau că era mai de temut decât însuşi diavolul.[721] Plasarea lui Alexandru Macedon

[718] *Ibidem*, XI: 79-81, p. 80
[719] *Ibidem*, XII: 12, p. 83
[720] *Ibidem*, XII: 67-72, pp. 85 – 86
[721] *Ibidem*, XII:104-112, pp. 87 – 88

alături de Ahile are o semnificaţie specială. Se ştie că Alexandru se identifica cu Ahile, care era eroul cel mai îndrăgit chiar din tinereţe de Regele regilor. Precum Ahile, tânărul Alexandru va avea ca vis cucerirea Asiei. Atunci când taie cu sabia nodul gordian, se poartă ca un veritabil Ahile. La fel ca eroul de la porţile Ilionului, tânărul prinţ macedonean l-a avut drept mentor pe cel mai ilustru dascăl al timpului său. Ahile s-a „bucurat" de înţelepciunea miticului centaur Chiron, iar Alexandru şi-a asumat învăţătura filosofului din Stagira. Cei doi eroi sunt plasaţi unul lângă altul în Infernul dantesc poate şi datorită eşecului pedagogiei maeştrilor lor. Aristotel, supremul magistru al scolasticii – creat de filosofia creştină a lui Toma d'Aquino, este plasat indirect alături de Chiron. Este posibil să fie şi aici un ecou peste timp al neputinţei de a întemeia un regat occidental în Orient. În dialogul *Gorgias*[722], Platon indica faptul că Minos, Supremul judecător din Hades, prelua cazurile mai dificile de la Radamantis şi Eac. Primul era responsabil de sufletele care veneau din Orient, iar cel de al doilea, de cele care veneau din Europa. Platon era conştient de diferenţa dintre Orient şi Occident, de faptul că o cucerire pe termen lung nu se poate fonda pe o tăiere, pur şi simplu, a unui nod. Orientul trebuia înţeles pentru a fi cucerit. Poate fi şi vina cruciaţilor faptul că europenii nu au reuşit să înţeleagă suficient de bine legile tainice ale Răsăritului.

În brâul al doilea al celui de al şaptelea cerc, se găsesc sinucigaşii, respectiv aceia care, nemaisuportându-se pe sine, au ajuns să-şi manifeste violenţa distructivă asupra lor înşişi. Sinuciderea este un păcat mare al conştiinţei, pentru că, oricât de idiot sau de monstruos ai constata că eşti, nu ai dreptul să te răzvrăteşti, prin nimicire, împotriva Creaţiei divine, a ordinii stabilite de Dumnezeu. Harpiile, arătări monstruoase – jumătate femei, jumătate păsări[723] –, sunt păzitoarele pădurii infernale, locul unde sunt aduse sufletele sinucigaşilor. În viziunea dantescă, copacii uscaţi ai acestei păduri sunt, de fapt, spectrele metamorfozate ale damnaţilor.

Harpiile fac ca aceşti copaci simţitori să sufere, rupându-le frunzele şi rănindu-i cu ghearele. Niciun mugur verde, nicio frunză, nicio urmă firavă de viaţă nu poate încolţi pe trupul uscat al damnaţilor transformaţi în iască. Sufletul lor a refuzat viaţa, hulindu-l, astfel, pe Creator. La Judecata de Apoi, aceste suflete vor rămâne spânzurate în eternitate de crengile copacilor, în trupul pe care l-au urât. Sinucigaşii au căzut în abisul absurdului; nimic nu-i mai mulţumeşte, nici măcar dorinţa distrugerii celorlalţi. Este o neîmpăcare absolută cu tot ceea ce ţine de universul Creaţiei.

---

722 Platon, *Opere I*, traducere, note introductive şi note de Alexandru Cizek, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 389

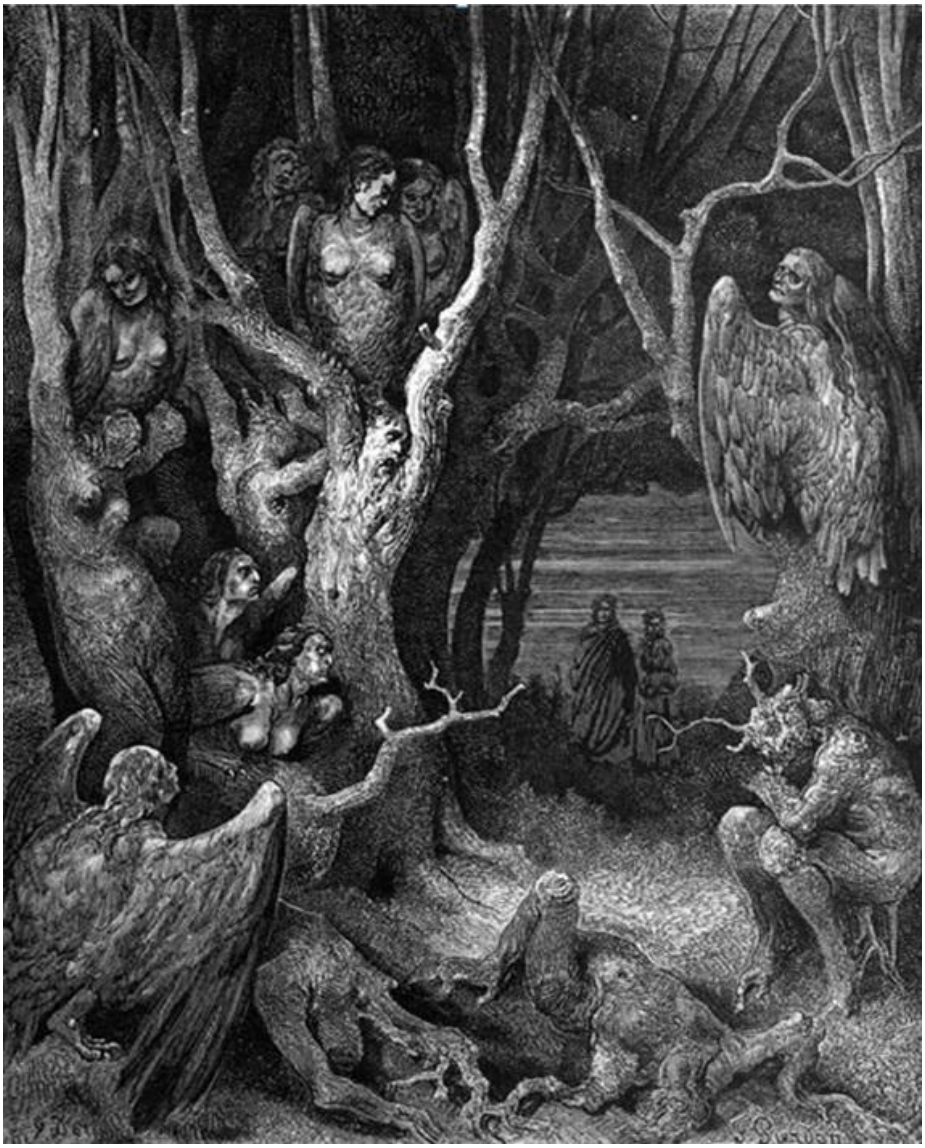
723 Dante Alighieri, *op. cit.,* XIII: 10-15, p. 90

În brâul al treilea din al şaptelea cerc, se află violenţii împotriva lui Dumnezeu. Toposul acestui brâu dă la iveală o uscăciune fără margini, un deşert din nisip uscat, peste care cădeau din înalt *„fulgi de foc"*[724] şi *„văpăi fierbinţi"*[725]. Cerul, pe care, odată, aceste suflete l-au hulit, acum s-a transformat în pârjol dureros. În acest deşert mistuit de flăcări, se remarcă un damnat care sfidează urgia de foc; este Capaneu[726], regele care, la asediul Tebei, l-a înfruntat pe Zeus. El este dojenit pentru necugetata-i faptă de către Virgiliu. Vedem cum Dante amestecă, într-o manieră hermetică, păcatele lumii păgâne cu cele ale lumii creştine, creând o viziune în care diferenţele de credinţă sunt estompate, funcţionând, mai degrabă, un principiu al continuităţii comportamentale. Practic, Infernul sancţionează comportamente, indiferent de timpul sau locul când au avut loc.

Trecând de această zonă, Dante descoperă Flegetonul, râul fierbinte asemuit cu o apă termală în care se spală de murdărie târfele. Ajungând în acest punct al călătoriei, poetul florentin simte nevoia de a completa arhitectura Infernului şi prezintă, prin vorbele lui Virgiliu, râurile cele mai importante din Infern: Acheronul – apa suferinţei eterne, Stixul – numit deja anterior *„spurcatul smârc cemprăştie în jur duhoare"*[727] şi Flegetonul – râul de foc[728], la care se adaugă, în străfundul iadului, Cocitoul – râul îngheţat, după cum vom afla mai târziu[729]. Dante ar dori să mai afle câte ceva şi despre râul Lete, dar Virgiliu este în imposibilitate să-i spună ceva, deoarece această apă se află în Purgatoriu, locul unde se uită păcatele, dar interzis poetului latin. Apa are un rol purificator. Sufletele trebuie să treacă prin râuri de suferinţă, de foc şi de gheaţă pentru a se purifica şi a fi pregătite, astfel, pentru marea uitare. În acest fragment al prezentării râurilor infernale, Dante este aproape de viziunea păgână a lui Platon, care considera Infernul un loc al purificării sufletelor pentru o perioadă de o mie de ani, după care urmau să iasă la lumina unei noi vieţi pe Pământ.

Trecând pe malul de piatră al râului Flegeton, singurul loc care nu era cuprins de foc, eroii ajung pe tărâmul unde se află sufletele acelora care au fost violenţi contra firii, cei care s-au împotrivit firescului Creaţiei, sodomiţii, numiţi, cu dispreţ, de poet: *„otreapa şi scârna lumii"*[730], printre ei aflându-se însă *„clerici cu*

[724] *Ibidem,* XIV: 28, p. 99
[725] *Ibidem*, XIV: 37, p. 99
[726] *Ibidem*, XIV: 63-72, p. 101
[727] *Ibidem*, IX: 3, p. 64
[728] *Ibidem*, XIV: 76-90, pp. 101 – 102
[729] *Ibidem*, XXXII: 23-24, p. 225
[730] *Ibidem*, XV: 110-111, p. 111



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Harpiile în pădurea sinucigaşilor -

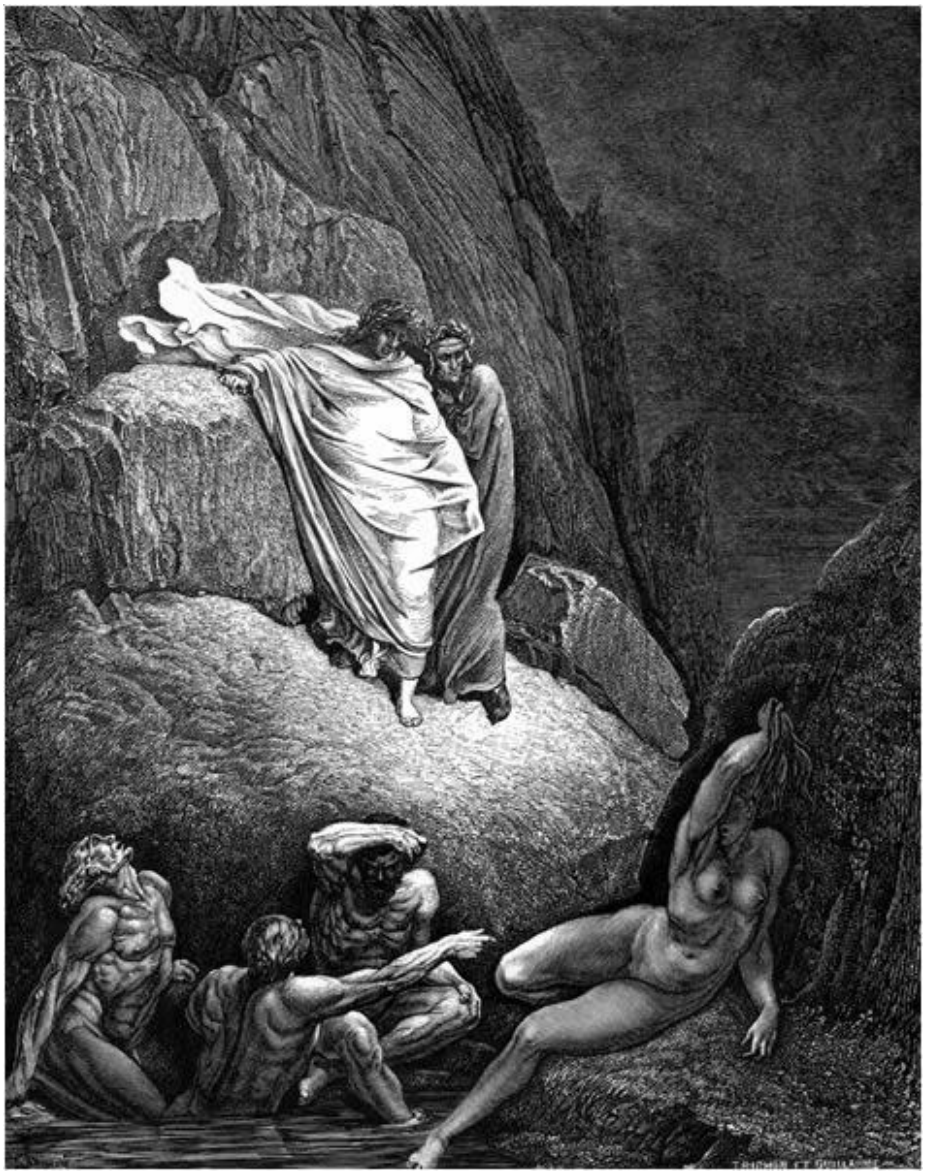
renume ori cărturari vestiţi, dar laolaltă de-aceeaşi vină s-au mânjit pe lume"[731]. Unul singur însă merită indulgenţă şi înţelegere, prin prisma creaţiei sale nemuritoare. El este maestrul în arta elocinţei, oratorul şi enciclopedistul florentin Brunetto Latini (1220 – 1294), admirat în adolescenţă de Dante.[732] Poetul îşi vede maestrul despovărat de complexul discipolatului, putându-i citi acum în toate ungherele sufletului, care altădată îi părea inaccesibil, datorită incontestabilei lui superiorităţi. Păcatul cel mare al lui Latini era sodomia, dublat de un păcat de orgoliu specific unui umanist de geniu. Dante va păstra însă o amintire plină de căldură faţă de maestrul tinereţii. La fel cum, mai târziu, va plânge, pierzându-şi cumpătul, atunci când, spre finalul cercului al optulea, vede suferinţele semănătorilor de dezbinări, conduşi de preceptul *„ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte"*[733], şi în cazul lui Latini poetul va considera că suferinţele acestuia sunt oarecum injuste în raport cu faptele bune pe care mentorul său le-a făcut. Dante resimte o anumită ambivalenţă afectivă faţă de învăţătorul său. Din punct de vedere psihanalitic, tendinţele homosexuale ale lui Latini l-au afectat, oarecum indirect, şi pe discipolul său, Dante Alighieri, care pare să fi pierdut posibilitatea de a mai putea iubi firesc. Cu toate acestea, poetul s-a căsătorit cu descendenta unei familii cu rang nobiliar, cu care va avea patru copii, dar gândul erotic îi era absorbit de fantasma Beatricei, pe care însă nu a cunoscut-o carnal. Este ca şi cum iubirea adevărată, ce-i răscolea aparatul fantastic, trebuia să meargă, mână în mână, cu o prohibiţie a atingerii trupeşti.

Spre finalul celui de al treilea brâu, îşi face apariţia monstrul Gerion, simbol al fraudei. Prezentată cu cap de om, dar cu o coadă de şarpe care pătrunde peste tot, frauda este numită *„ciuma care lumea-mpute"*[734]. Tot aici, în ultimul spaţiu al celui de al şaptelea cerc, stau cămătarii. Ei suferă-n tăcere, cum şi-n tăcere ei au comis abuzurile asupra datornicilor pe care îi jefuiau. Sunt condamnaţi să poarte, mereu, la gât, o pungă de bani pentru a-şi aminti răul făcut.[735]

Cercul VIII – al marilor înşelători

Cei doi eroi ai povestirii vor fi purtaţi apoi pe spatele monstrului Gerion spre un mare hău, în care se varsă tumultos apele Flegetonului. Este cercul al optulea – al marilor înşelători. Gerion face legătura dintre înşelătorii violenţi, care erau, oarecum, mai puţin vinovaţi, fiind constrânşi de datoria practicilor cămătă-

731 *Ibidem*, XV: 106-108, p. 111
732 *Ibidem*, XV: 25-30, p. 106
733 *Ibidem*, XXVIII: 142, p. 202
734 *Ibidem*, XVII: 3, p. 119
735 *Ibidem*, XVII: 52-57, pp. 121 – 122



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Virgiliu îi arată lui Dante spectrul lui Tais -

reşti, spre înşelătorii prin vocaţie, înşelătorii pur şi simplu. În primul caz, poate fi vinovată, în mare măsură, şi practica; în al doilea caz, vinovat este doar omul.

Ultimul cerc al unui ciclu pregăteşte primul cerc al ciclului următor. Indiferenţii din Limb deschideau drumul mental spre lascivii din al doilea cerc care, oarecum, păcătuiau tot din indiferenţă. Mânioşii din cercul al cincilea îi anunţau pe ereticii şi violenţii din cercurile următoare. Astfel, Gerion, înşelătorul, cu coada lui lungă, face trecerea de la înşelătorii indirecţi, precum cămătarii, la cei care îşi asumă înşelătoria în chip nemijlocit, fără a o mai lega de o practică anume care ar justifica-o într-o oarecare măsură.

Arhitectura celui de al optulea cerc, supranumit şi Malebolge, seamănă oarecum cu cea a unui amfiteatru antic. Există un puţ adânc, făcut din *„piatră neagră, cenuşie”*[736], probabil de bazalt, în centrul căruia se află Lucifer, îngerul căzut, iar de jur împrejurul acestui hău, se află zece văi, numite *bolgii,* dispuse în trepte concentrice şi legate între ele prin mici punţi[737]. În Malebolge, stau sufletele damnate ale înşelătorilor în cel mai larg sens cu putinţă, dar ei sunt dispuşi, în funcţie de păcatul pe care îl au, în câte o bolgie din cele zece.

În prima bolgie se găsesc înşelătorii de femei, codoşii. Un personaj important în această bolgie este bogatul guelf bolognez Venedico Caccianemico (1228 – 1302), contemporan cu Dante, ajuns aici deoarece şi-a vândut propria-i soră Marchizului Obizzo d'Este *„pentru ca pofta-i să-i slujească”*.[738] Apar şi personaje mitologice, în rândul cărora se evidenţiază Iason şi Medeea. Ca şi în alte cânturi ale Infernului, realismul dantesc irupe, căci damnaţii sunt mânaţi de draci precum o turmă de animale:

„Vuia văzduhu-n jur ca o stupină
de draci cu bice şi cu coarne înalte
care-i loveau peste rărunchi şi splină.”[739]

A doua bolgie îi găzduieşte pe linguşitori. Sufletele condamnate stau în catran încins şi scârnă ca din latrină. Printre acestea se remarcă şi curtezana Tais din Pallas Athena, care-i linguşea cu iubire falsă pe toţi bărbaţii şi care era acum deposedată de toate farmecele:

„spurcatul chip al târfei despletite
ce nu-şi găseşte-n scârnă loc şi-ntr-una
se scarpină cu unghiile-mputite.”[740]

736 *Ibidem*, XVIII: 1-2, p. 126
737 *Ibidem*, XVIII: 1-18, p. 126
738 *Ibidem*, XVIII: 55-56, p. 128
739 *Ibidem,* XVIII: 34-36, p. 127

A treia bolgie îi găzduieşte pe simoniaci, care sunt vinovaţi de faptul că au vândut pe bani şi în folosul propriilor rude funcţiile şi darurile bisericeşti, întrucât şi-au *„făcut din aur Dumnezeu"*[741]. Denumirea le vine de la Simon Magul, care a vrut să cumpere cu bani harul christic de la Sfântul Petru. Textul dantesc face referire la comerţul cu *„preasfinte bunuri",* activitate cu care se ocupau, la acea vreme, multe dintre feţele bisericeşti, care uitaseră că, de fapt, trebuie să reprezinte un *„izvor de năzuinţi"* pentru mireni, după cum se aştepta din partea lor.[742]

Dacă, în mod uzual, clerul trebuia să stea cu capul sus, dincolo de atracţiile lumeşti, pentru ca să-şi păstorească întru cinste turma, în Infern îi vedem pe cei vinovaţi de păcatul simoniac că sunt condamnaţi să stea cu capul înfipt în pământ, iar picioarele lor, altădată sărutate de atâţia supuşi, le erau acum scăldate în limbi de foc.[743]

În acest loc infernal sunt plasaţi şi trei *„aleşi ai mantiei papale"*. Primul întâlnit este Niccolò al III-lea (papă în perioada 1277 – 1280), *„din neam de urs",* căci numele său de mirean fusese *Giovanni Gaetano Orsini*. El a fost cel care a iniţiat, la scară largă, obiceiul simoniei la Vatican, în folosul rudelor sale şi al său personal:

„... şi ursacii-atât de bine
ştiui să-i rostuiesc, încât în pungă,
sus bani am strâns şi-aici mă strâng pe mine.
Sub capul meu au fost sortiţi să ajungă
toţi papii-nvinuiţi de simonie…"[744]

Un viitor client al acestei bolgii, aşteptat cu nerăbdare de către Papa Niccolò, era Papa Bonifacio al VIII-lea (aflat în scaunul papal în perioada 1294 – 1303), adversarul lui Dante şi acea faţă bisericească care s-a amestecat cel mai mult în treburile interne ale Florenţei, aducând iadul pe pământ şi contribuind la exilul poetului. Bonifacio al VIII-lea nu era încă în Infern, pentru că la 1300, anul jubileului, atunci când Dante imaginează călătoria, el era încă în viaţă. Conflictul dintre Bonifacio al VIII-lea şi regele Franţei, Filip al IV-lea, supranumit Cel Frumos, va deschide drumul spre următorul pontif – Papa Clement al V-lea. Acesta va fi sechestrat de către Filip al IV-lea, la Avignon, de unde va fi forţat să emită o bulă de excomunicare a Ordinului Templierilor, desfiinţat definitiv, după cum am amintit deja, în 1314, prin moartea marelui maestru Jacques de Molay. Când va muri, Bonifacio va intra şi el tot în groapa din care ies picioarele Papei Niccolò,

---

740 *Ibidem,* XVIII: 130-133, p. 131
741 *Ibidem,* XIX: 112, p. 138
742 *Ibidem,* XIX: 1-4, p. 132
743 *Ibidem*, XIX: 25-30, pp. 133 – 134
744 *Ibidem*, XIX: 67-75, p. 136

îndesându-l pe acesta mai la fund; la rândul său, Niccolò împinge pe alţi papi simoniaci care l-au precedat. Cu sistemul acesta de „cui pe cui… se îndeasă", Papa Bonifacio va fi împins mai adânc atunci când va urma să-i vină succesorul, Clement al V-lea, simoniac filo-francez.[745] Versul care surprinde această „adâncire" a papilor simoniaci este extrem de sugestiv:

„Sub capul meu au fost sortiţi s-ajungă
toţi papii-nvinuiţi de simonie,
ce zac adânc sub piatră, într-o strungă"[746].

În opoziţie cu papii buni, al căror rol a fost să ridice spre glorie comunitatea creştină, simoniacii nu au făcut altceva decât să o conducă spre dezastru. Psihanalitic, această „adâncire" a papilor cu capul în jos semnifică şi plasarea lor într-un con obscur al uitării. Ultimul stă cu picioarele în jeratic, în oprobriul public, precedentul a devenit deja uitare, amintire reprimată sub un bloc de marmură a cărui masivitate şi greutate sugerează o uitare indusă, forţată. Este o amintire urâtă, la care nimeni nu mai vrea să revină. Inconştientul o ascunde, o afundă în cele mai negre colţuri ale uitării.

A patra bolgie este rezervată ghicitorilor, vracilor şi vrăjitorilor, deoarece, în spiritul textului *Vechiului Testament*, ghicitul, ca şi comunicarea cu morţii, era considerat un mare păcat. Personaje importante apar şi în această a patra bolgie. Mai întâi apare Anfiarale[747], cel care nu a putut să scape de moarte, chiar dacă putea prevede viitorul. Este urmat de Tiresias[748], marele profet căutat şi de Ulise în Infern cu mult timp în urmă, cel care a fost şi bărbat şi femeie şi care acum îşi istorisea destinul în această a patra bolgie. Aronte[749], prezicătorul victoriei lui Cezar împotriva lui Pompei, avea un loc aparte în acest peisaj dantesc, dar, de departe, cea mai importantă apariţie era spectrul fiicei lui Tirezias, Manto[750], de la care vine numele oraşului Mantua.

Lumea ghicitorilor devine un loc al unui exerciţiu mnemotehnic de mare amploare, în care trecutul păgân parcă dă să se apropie de prezent. Vina ghicitorilor este că, deşi au privit în viitor, ei nu au putut fi profeţi, nu au adus mesajul mântuirii, al lui Christos. De aceea, chiar dacă vedeau viitorul, ei aparţineau, de fapt, trecutului. Pedeapsa lor era să umble cu capetele răsucite la spate, orientate

745 Cesare Marchi, *op. cit.*, p. 280
746 Dante Alighieri, *Divina comedie. Infernul*, XIX: 73-75, traducere de Eta Boeriu, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 136
747 *Ibidem,* XX: 34, p. 141
748 *Ibidem,* XX: 40-45, p. 141
749 *Ibidem*, XX: 46-51, p. 141
750 *Ibidem,* XX: 52- 55, p. 142

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Dante şi Papa Niccolò III -

spre lumea veche, păgână, de care erau atât de mult legaţi. Faţă de aceste personaje, Dante resimte o milă suspectată de Virgiliu că ar trăda simpatia poetului pentru aceşti prezicători.

A cincea bolgie aparţine hoţilor din bunul public. Păcătoşii sunt torturaţi de un grup de draci care îi aruncă în smoală clocotită. Plăcerile de altădată, plătite cu banul public, devin chinuri infernale.

La nivelul acestei bolgii, apare o mare cumpănă, căci puntea spre a şasea bolgie a fost distrusă

„chiar ieri, cinci ore mai târziu c-acum,
o mie două sute şaizeci şi şase
de ani s-au strâns de când s-a frânt în drum"[751].

Este numit astfel momentul în care Christos a coborât în Iad şi, în consecinţă, printr-un calcul simplu, cititorul identifică, cu uşurinţă, anul călătoriei imaginare a florentinului pe aceleaşi tărâmuri, anume anul jubileului, 1300. Tot aici, Dante ne prezintă, cu oarecare veselie, deşi personajul omonim din povestire pare să fie înspăimântat, populaţia drăcească despre care aflăm că au nume, chipuri şi personalităţi diferite. Îi putem imagina pe *Sbate Aripi, Farfarel, Căţoi, Barbăcreaţă, Libicon, Forforoată, Rât-de-porc, Drăcilă, Gheare-ntinde, Roşcatul*[752]. În acest loc extrem de sumbru, Dante plasează, totuşi, una dintre scenele cele mai comice din textul *Infernului* tocmai pentru a păstra ideea de *joc al minţii*, de *comedie*. Îl întâlnim şi pe Ciampòlo (Gian Paulo) di Navarra, un mare escroc al timpului său. Natura sa nu-l părăseşte nici în Infern. Ca să scape de cângile dracilor ce i-au *„prins-o mână-n cangea cu cârcel/făcând dintr-însa flenduri o bucată",* Ciampòlo, care nici în Infern nu şi-a pierdut reflexele de escroc, căci era doar „meşter mare-n vicleşuguri", le promite torţionarilor săi că ştie o fluierătură cu ajutorul căreia poate să-i scoată din smoală pe alţi damnaţi, cu care să-şi poată satisface dracii poftele. *„Tartaroţii"* muşcă din momeală, iar Ciampòlo profită şi

„se-nfipse-n tălpi şi se-azvârli-ntradins
scăpând de drac, în smoală valvârtej".

Dracii păcăliţi se iau la bătaie între ei şi cad în smoală unde, de tot râsul, se amestecă şi victime, şi zbiri.[753] Din cauza acestei ambivalenţe a raportului dintre torţionar şi victimă, în final, toţi ajung să se zbată în aceeaşi baltă infernală, ceea ce trimite la monstruosul transfer ce se realizează între psihicul torţionarului şi cel al victimei, care, la un moment dat, poate prelua controlul asupra psihicului torţionarului pe care îl transformă din vânător în vânat. Aceşti draci ajunşi la dis-

751 *Ibidem,* XXI: 112-114, pp. 150 – 151
752 *Ibidem,* XXI: 118-123, p. 151
753 *Ibidem,* XII: 70-131, pp. 155 – 158

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Diavolii confruntându-se cu Dante şi Virgil -

perare infernală devin înfricoşători, aspectul comic păleşte brusc, iar cei doi poeţi experimentează panica. Infernul se transformă în ceva foarte real pentru cei doi călători în lumea umbrelor. Dante şi Virgiliu aproape că nu mai fac faţă presiunii demonilor pe care cu greu reuşesc, într-un final, să-i lase în urmă, în bezna uitării.

Nu întâmplător, în bolgia precedentă, a fost amintit Christos. În cea de a şasea bolgie, locuiesc cei care au avut legătură cu El în chip direct: ipocriţii Caiafa şi Ana. Ca pedeapsă, ei sunt acoperiţi cu o mantie grea de plumb, care-i face să creadă că cei ce nu o poartă ar putea alerga:

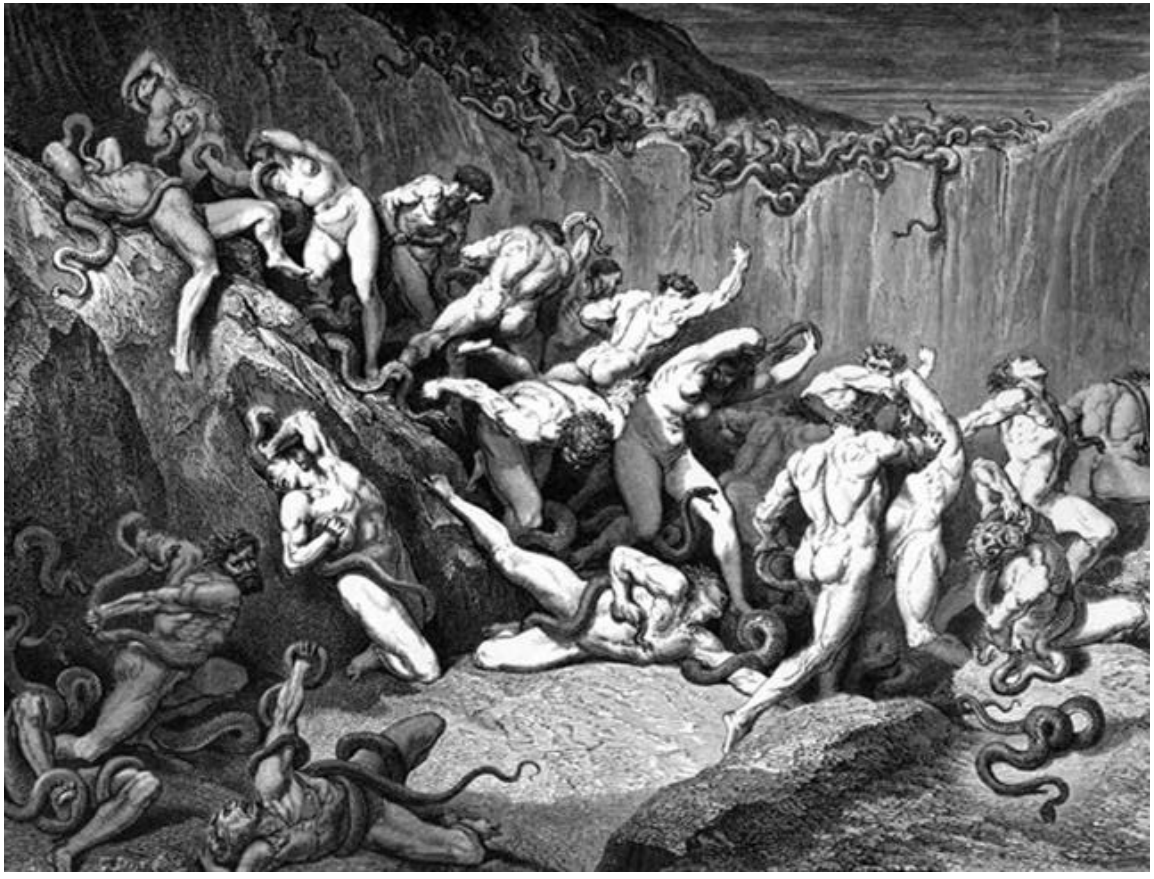
„Sub glugi de plumb cu faţa aurită
ne zbatem şi scrâşneşte, precum vezi,
sub greul lor balanţa covârşită"[754].

Dacă atunci când au trăit nu-şi vedeau păcatele, acum ipocriţii trebuie să le suporte greutatea. Cei mai des întâlniţi în această tagmă infernală sunt *„călugării gaudenţi",* membri ai Ordinului Sfintei Fecioare, ordin militar şi religios, înfiinţat în 1261, la Bologna, care şi-au trădat ordinul ce a decăzut la scurtă vreme, din cauza tendinţei membrilor lui de a se mulţumi cu plăcerile trupeşti, uitând de slujba sfântă ce o aveau. Dar, de departe, personajele cele mai terifiante sunt Caiafa şi socrul său, Ana, cei doi mari preoţi ai Iudeei, ce au emis cea mai ipocrită sentinţă de condamnare la mari chinuri şi la moarte a unui *„singur om pentru mulţime".* Acum, cei doi farisei trebuiau *„să simtă pe vecie"* sentinţa crucificării pe Pământ, deoarece greutatea tuturor celorlalţi condamnaţi trecea peste ei. Însuşi Virgiliu constată că păcatul lor este, cu adevărat, cel mai greu[755].

A şaptea bolgie este rezervată hoţilor, tâlharilor la drumul mare. Printre miile de suflete de hoţi ajunşi în Infern, Dante se opreşte asupra celui al compatriotului său, Vanni Fucci din Pistoia, care a tâlhărit între anii 1286 şi 1295. Acesta era atât de ticălos, încât fura până şi din biserici. În Infern, tâlharul se transformă într-un şarpe care, la rândul său, după ce atinge alt tâlhar, redevine om, lăsându-i acestuia natura reptiliană. Această transformare eternă, *„schimb şi preschimb"* din om în şarpe şi din şarpe în om, este blestemul celei de a şaptea bolgii[756]. Hoţii care şi-au ascuns adevărata lor fire sub tot felul de măşti, acum trebuie să suporte o mască pe măsura firii lor haine. Transformarea este chinuitoare şi plină de repulsie.

Pedeapsa spectrelor tâlharilor merită o abordare psihanalitică. Ei continuă în eternul infernal să-şi ascundă adevărata natură. Dacă ascunderea sub mască pentru a tâlhări le crea satisfacţie în lumea solară, în Infern ei sunt condamnaţi să

754 *Ibidem*, XXIII: 100-102, p. 163
755 *Ibidem,* XXIII: 115-126, pp. 164 – 165
756 *Ibidem,* XXV: 103-144, pp. 178 – 179



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Hoţii torturaţi de şerpi -

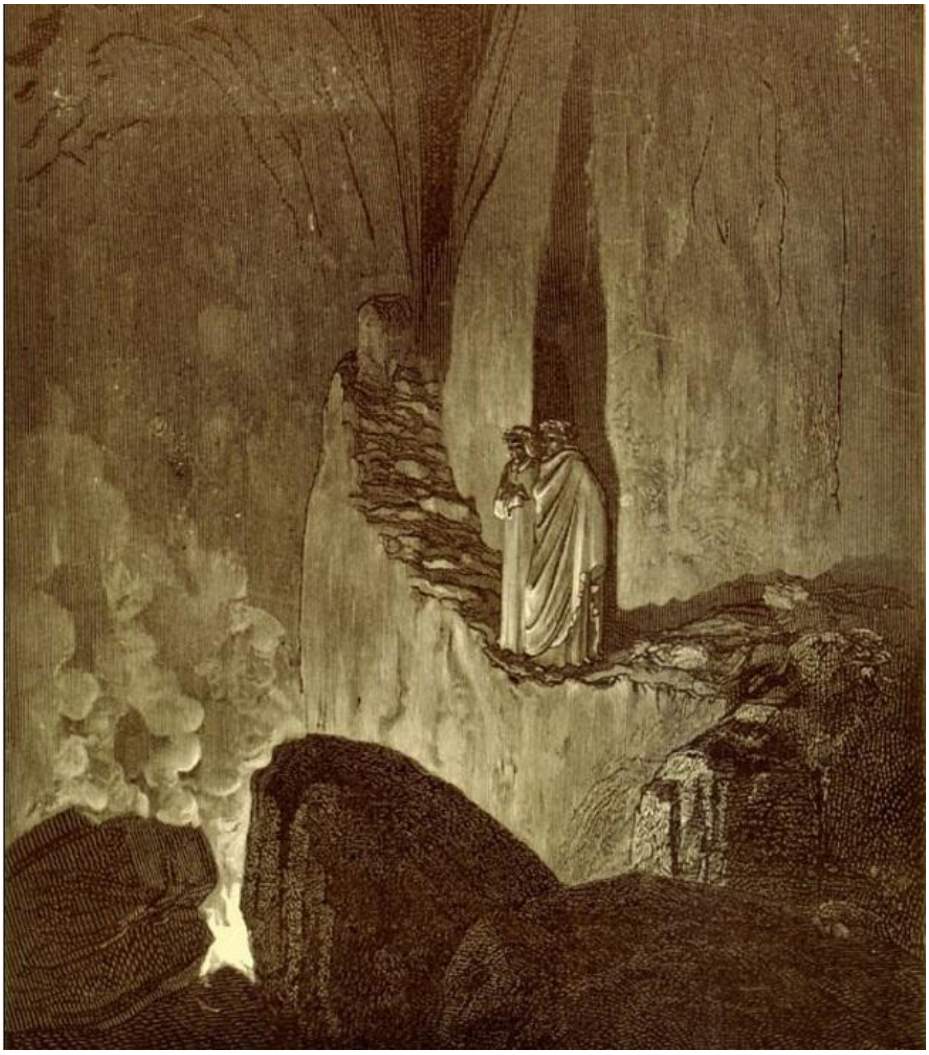
repete această metamorfoză identitară la nesfârşit, ajungând ca aceasta să devină suferinţă, pentru că orice experienţă, chiar şi cea mai plăcută, dacă se repetă încontinuu, devine de nesuportat.

A opta bolgie îi găzduieşte pe rău-sfătuitori. În această bolgie infernală, Dante aminteşte de ruşinea Florenţei, cetate ce a oferit Infernului atât de multe suflete. Cei damnaţi trebuie să ardă în focul etern al iadului. Printre multele personaje de aici, cel asupra căruia geniul lui Dante se apleacă cel mai mult este spectrul lui Ulise, eroul de la porţile Troiei. Năluca şiretului Ulise aproape că nu poate fi văzută din cauza flăcărilor care, cu siguranţă, evocă vâlvătaia ce a cuprins cetatea lui Enea, falnica Troia, după ce a fost pusă în joc *„vicleana înscenare a calului”*[757]. Plasarea lui Ulise în chinuri infernale face ca Enea, personajul preferat al lui Virgiliu, să capete o aură suplimentară faţă de Odysseus al lui Homer. Pe de altă parte, deşi plasat în bolgia rău-sfătuitorilor, Ulise al lui Dante este un personaj important. În viziunea dantescă, eroul Iliadei simbolizează entuziasmul uman în faţa cunoaşterii, iar vorbele sale înflăcărate se constituie într-un mesaj impetuos, ce îndeamnă la acţiune sufletele dornice de a descoperi lucruri noi:

„O, fraţi, grăit-am, ce-aţi ajuns hotarul
Apusului şi-aţi tras din greu, ca mine,
Acestei veghi îi veţi curma amarul;
Deci scurtului răstimp ce vă rămâne
Nu-i luaţi putinţa – această lume vastă
s-o cerceteze-n drum spre soare apune.
Gândiţi-vă la seminţia voastră:
nu-i vită omul, ci-i făcut să ducă
ştiinţa şi virtuţile pe creastă.”[758]

De ce Ulise stă, totuşi, în Infern? Pentru că ştiinţa sa este păgână şi, prin aceasta, periculoasă. După ce trece de strâmtoarea Gibraltar, străjuită de coloanele lui Hercule, dincolo de care marinarii nu mai aveau nicio putere asupra naturii, Ulise ajunge în apele nemăsurate ale Atlanticului. Era deja bătrân şi această expediţie din urmă avea ca scop doar descoperirea de noi locuri. Setea lui de cunoaştere face ca sensul iniţial, homeric, al datoriei de soţ, ce trebuie să se întoarcă acasă, să-şi piardă sensul. Ulise al lui Dante devine o nălucă, un rătăcit, un damnat. Cunoaşterea ca damnare îl duce până în apropierea Purgatoriului, ce răsare din mijlocul apelor oceanului ca un munte uriaş. Acesta este locul unde sunt şterse păcatele. Ajungând însă acolo prin ştiinţa păgână, fără Christos, fondată doar

[757] *Ibidem*, XXVI: 58-59, p. 183
[758] *Ibidem*, XXVI: 112-119, pp. 186 – 187



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Virgil adresându-se rău-sfătuitorilor -

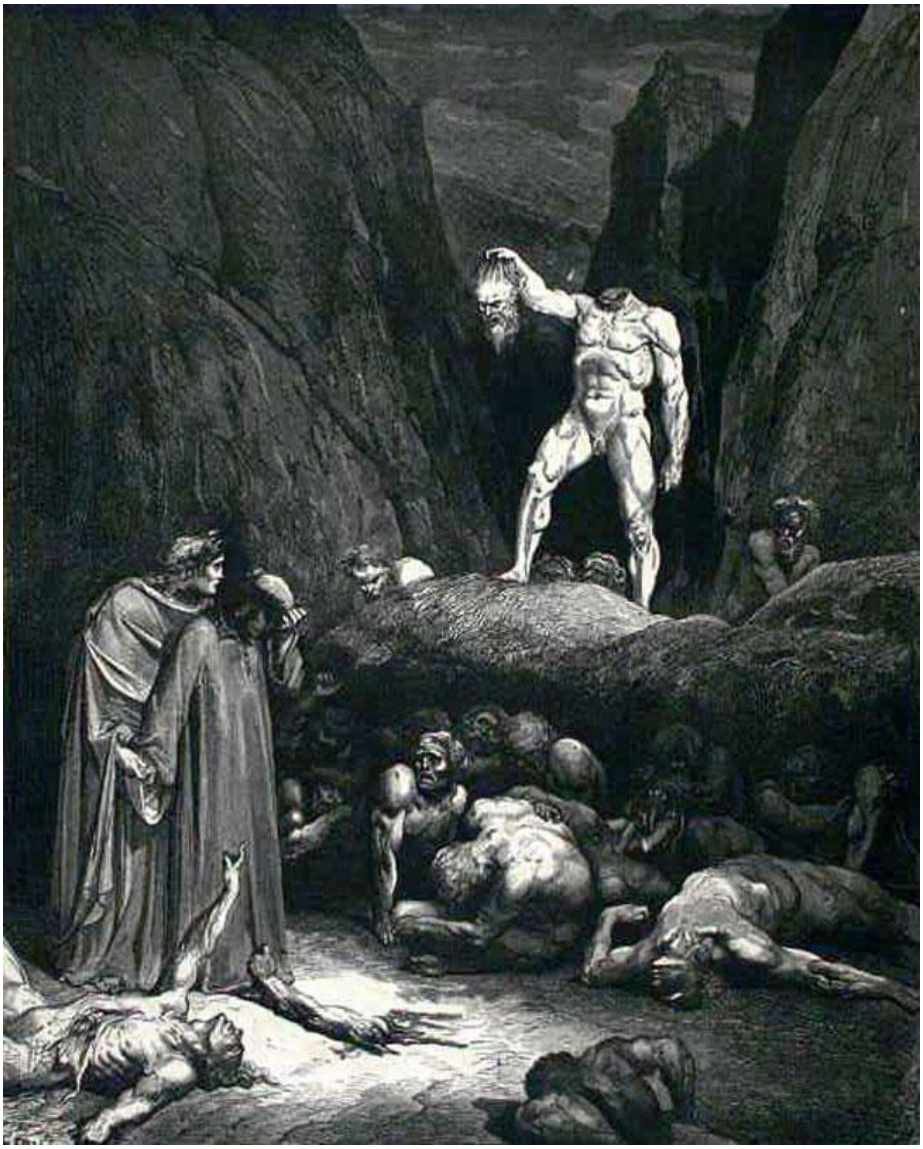
pe raţiunea lipsită de credinţă, Purgatoriul îi este inaccesibil. Astfel, Dante arată că ştiinţa antică nu are nicio valoare dacă este lipsită de credinţa în Mântuitor, întrucât îl cufundă pe om în păcatul rătăcirii ca într-un ocean fără liman. Ştiinţa antică, ce l-a dus pe Ulise în apropierea Purgatoriului, l-a şi scufundat în adâncul păcatului, în oceanul de apă lipsit de sens al rătăcirii sensibile. Ulise, ca de altfel şi presupusul său tată, Sisif, devine un simbol al căderii în abisul absurdului. Regele Itacăi, ce nu putea sta alături de Enea, legendarul strămoş al romanilor, devine un personaj controversat, ambiguu, ambivalent, în care măreţia lui homerică este voit transformată în micime sufletească. Francesco de Sanctis avea să remarce: „Ulise este omul mare şi singuratic al *Malebolgelor:* e o piramidă înfiptă în mijlocul noroiului. Comicul pătrunde în toate părţile, aducând cu sine spurcatul, obscenul, dezgustătorul: spiritul, devenit viclenie, este aici decăzut şi degradat; şi odată cu el se întunecă şi nobila faţă omenească. Ulise însuşi are figura acoperită şi înfăşurată în flăcări din cauza vicleniei lui. Suntem într-o lume comică"[759].

Bolgia a noua din cercul al optulea, cea a semănătorilor de dezbinări, are o mare însemnătate. Dacă în bolgia anterioară aflăm despre cunoaşterea fără Christos, deci fără mântuire, aici sunt prezenţi Profetul Islamului, Mahomed, dar şi ginerele şi succesorul acestuia, Ali. Ei sunt cei care ne oferă o religie fără Christos. Ei sunt cei ce mutilează sufletele credincioşilor şi, drept urmare, sunt pedepsiţi cu o eternă mutilare. Descrierea pedepsei crunte la care sunt supuşi cei doi profeţi îl înfioară chiar şi pe Dante:

„De când sunt eu n-am mai văzut obadă
Crăpată-n două la butoi sau târnă,
Precum un duh crăpat din barbă-n noadă,
ce maţele-şi privea cum îi atârnă
Şi-şi arăta ficaţii şi desaga
În care pita se preface-n scârnă".[760]

Este amintit apoi un alt dezbinător, Bertram de Born, cel care a semănat vrajba între regele Angliei şi fiul acestuia, tot astfel cum un personaj biblic, un sfetnic de la curtea regelui David, l-a instigat la crimă pe fiul acestuia, Absalom, împotriva tatălui. Psihanalitic, Dante vrea să ne gândim la Mahomed ca fiind acela care îl decade pe Christos din calitatea de Fiu al lui Dumnezeu. Această mutilare a Sfintei Treimi îl face pe Mahomed să sufere în eternitatea infernală alături de toţi marii dezbinători dintre taţi şi fii, cum este şi Bertram de Born, care a fost osândit să stea în Iad cu corpul separat de cap tot astfel cum el i-a dezunit *„pe cei*

[759] Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, *op. cit.,* p. 236
[760] Dante Alighieri, *op. cit.,* XXVIII: 22-27, p. 197



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Bertrand de Born arătându-şi capul -

sortiţi să se-mpreune". Imaginea dantescă a personajului Bertram, ce merge pe drum ţinându-şi capul în mână ca pe un felinar, impresionează:

„Cu capu-n mână spânzurând păşea,
Ca pe-un fânar ţinându-l în strânsoare,
Şi capul ne privea şi suspina.
Din sine faclă-şi făurea-n cărare (...)"[761]

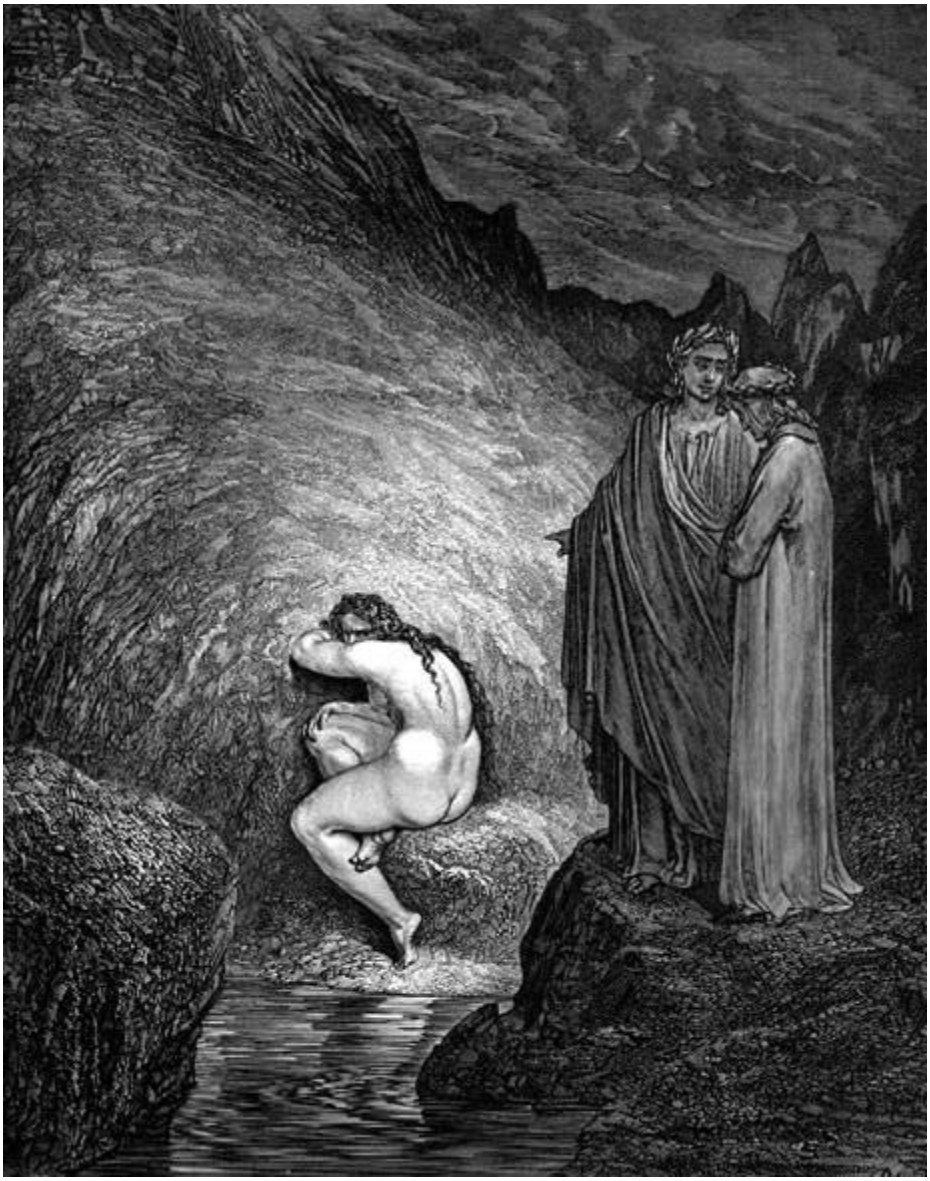
Malebolgia se încheie cu a zecea regiune în care se află falsificatorii, ce stau acolo închişi ca într-o eternă puşcărie, unde trupul netratat se umple de râie şi răni incurabile. Primii falsificatori sunt prezentaţi asemenea unor condamnaţi la închisoare pe viaţă într-un spaţiu închis, fără de ieşire:

„Şi când ajuns-am cel din urmă schit
Al văii Malebolge şi-ncepură
Călugării să se zărească-n sit,
atare chinuri îi văzui că-ndură,
Şi-atare-urlând îi auzeam câineşte,
Că mi-astupai urechile-n tortură."[762]

Cum falsul a cucerit lumea, el trebuie zăgăzuit prin întemniţare în Infern. Civilizaţia este pândită, poate, de cel mai mare pericol atunci când lucrurile autentice şi care au valoare sunt înlocuite cu falsuri. Folosind mnemotehnica, Dante exemplifică grăitor diferitele tipuri de falsuri: de aur – produs de alchimiştii inspiraţi de demon, de documente, de voci, de cuvinte etc. Poeţii călători discută, mai întâi, cu duhurile osândite ale alchimiştilor, ce falsificau natura[763], apoi îi întâlnesc pe mincinoşi, consideraţi falsificatori de cuvinte, precum imitatorul Gianni Schicchi, care a vorbit în numele unui mort pentru a-şi însuşi averea acestuia[764], sau Sinon, care i-a păcălit pe troieni cu vorbe bine ticluite pentru ca aceştia să primească în cetatea Troiei, necucerită timp de zece ani, calul de lemn, plin cu soldaţi greci[765]. Dante stă apoi de vorbă cu meşterul Adam, cel care a bătut *„florini de soi, c-o parte aur şi trei părţi aramă"*[766].

Personajul cel mai tragic rămâne însă tânăra incestuoasă Mirra, care şi-a falsificat identitatea pentru a pătrunde în patul propriului tată:

761 *Ibidem,* XXVIII: 121-124, p. 201
762 *Ibidem,* XXIX: 40-45, p. 205
763 *Ibidem*, XXIX: 136-139, p. 209
764 *Ibidem,* XXIX: 43-45, p. 213
765 *Ibidem,* XXIX: 100, p. 214
766 *Ibidem*, XXX: 89-90, p. 214



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Myrrha în Infern -

„Acela-i duhul preaspurcatei Mirre
Ce pângărind iubirea-ncuvîntată,
Îşi făuri din propriu-i tată mire,
Păcătuind în alta preschimbată"[767].

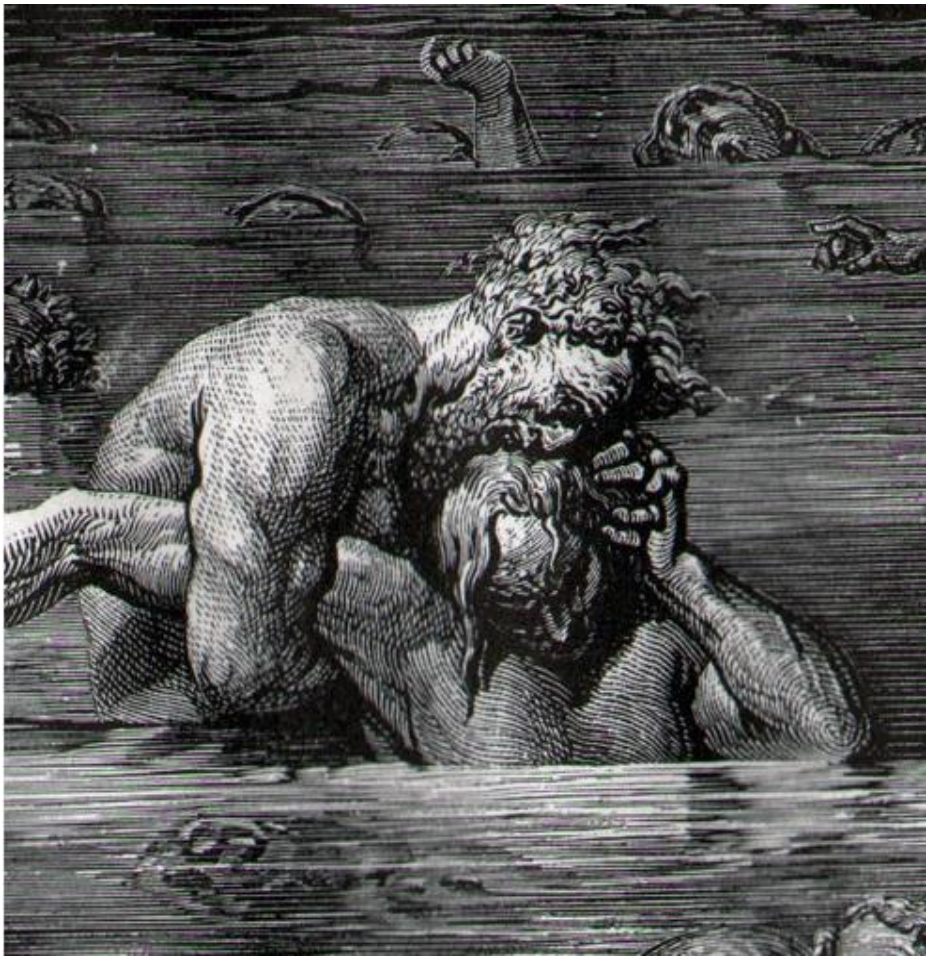
Puţul Giganţilor face legătura dintre cercul al optulea şi al nouălea, în care îşi află sălaşul răzvrătitul Lucifer. În spiritul unui filosof al culturii, Dante sesizează asemănarea dintre revolta giganţilor împotriva lui Jupiter şi revolta îngerilor căzuţi împotriva lui Dumnezeu. Urmând îndeaproape această analogie, el îl plasează în puţ pe gigantul biblic Nemrod, strănepotul lui Noe, cel care l-a ofensat pe Dumnezeu atunci când a vrut să înalţe turnul Babilonului până la cer[768]. Pedeapsa pentru asemenea îndrăzneală a fost nu numai a lui, ci a întregii omenirii, căci, din pricina acestei cutezanţe, Dumnezeu a învălmăşit limba ce se vorbea pe atunci de către toţi oamenii de pe Pământ, pentru ca aceştia să nu se mai poată înţelege între ei.

Între locuitorii Puţului Giganţilor, Dante îl include şi pe Fialte, cel care a fost aproape să-i răpună pe zeii Olimpului, dar care acum stă înlănţuit[769]. Briareu, aparţinând vechii generaţii de creaturi, fiul Gaiei şi al lui Uranus, i-a sprijinit pe titani împotriva zeilor şi de aceea stă şi el acum încătuşat pe veci în acest loc[770]. O altă energie telurică, necontrolată, este adusă în scenă. Este gigantul Anteu, fiul lui Poseidon şi al Gaiei, cel înfrânt de Hercule şi despre care Dante afirmă că ar fi putut să se alăture celorlalţi giganţi în lupta lor împotriva zeilor, dar el nu a aderat la cauza lor şi de aceea nu este înlănţuit, ci chiar poate să-i conducă pe poeţii călători spre cel de al nouălea cerc, al trădătorilor[771]. Prezentând giganţii mitologici, poetul florentin descrie cele mai violente forţe ale inconştientului, de unde pornesc marile uri, care se soldează cu cele mai grave păcate ce implică trădarea celor mai apropiate şi cinstite fiinţe pe care, în mod firesc, ar trebui să le venerezi.

Cercul IX – al trădătorilor

Cercul al nouălea, cel mai adânc hău: *„al lumii fund în pivă"*[772] şi locul gerului veşnic, este sălaşul trădătorilor. Trădarea este decizia cea mai greu de luat, căci ea implică destructurarea totală a fiinţei, pierderea tuturor legăturilor firești cu lumea, înseamnă abandonarea totală a umanităţii şi trezirea unor porniri egoiste din

[767] *Ibidem,* XXX: 37-40, pp. 211 – 212
[768] *Ibidem,* XXXI: 77-78, pp. 220 – 221
[769] *Ibidem*, XXXI: 91-96, p. 221
[770] *Ibidem,* XXXI: 103-105, p. 222
[771] *Ibidem,* XXXI: 115-123, p. 222
[772] *Ibidem*, XXXII: 8, p. 125



GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Ugolino muşcă din capul episcopului Ruggieri -

străfundurile cele mai atavice. Este momentul când toţi idolii mor şi nu mai rămâne nicio speranţă. Peisajul acestei lumi stă sub semnul râului îngheţat, Cocito:

„un lac ca sticla stând, căci apa lui se prefăcuse-n gheață…
căci ar fi fost zadar şi-un munte-ntreg
să cadă-n el povară nici către mal n-ar fi trosnit măcar".[773]

Şi acest cerc are mai multe diviziuni, delimitate de felul păcatelor săvârşite anterior de sufletele damnate aruncate pe acest tărâm. În prima zonă, Caina, stau trădătorii de rude. Numele este dat de personajul cel mai important de aici, Cain – ucigaşul de frate. Fraţi care s-au ucis din raţiuni politice, rude care s-au ucis pentru averi – toţi au un loc în eternul Cocito:

„În gheață stau mișei pe loc,
până la fălci înfipți cu mâini și spată,
bătând din dinți ca berzele din cioc"[774].

Intrăm într-o zonă extrem de obscură a psihicului, unde este dizolvată esenţa umanului. Prima formă de societate este familia, acest miracol ce leagă fiinţele umane şi face să apară prima limbă, cea maternă. A trăda sau, mai grav, a-ţi ucide rudele este ca şi cum ai trăda sau ai ucide dimensiunea umană din tine, devenind, dintr-odată, sub-om, o condiţie mai rea decât a animalelor, deoarece chiar şi ele au o proto-familie.

A doua zonă a celui de al nouălea cerc este Antenora, unde sunt osândiţi *„vânzătorii de ţară"*[775]. Numele ei vine de la Antenor, trădătorul cetăţii Troia. Dante introduce în această locaţie un personaj contemporan sieşi, ghibelinul Bocca degli Abati, care s-a aliat cu guelfii, trădându-şi partidul şi patria. La bătălia de la Montaperti, el a tăiat mâna aceluia care ţinea stindardul patriei, pentru ca lupta să fie pierdută[776]. Duhul nu vrea să-i fie pomenit numele, căci trădarea lui de ţară l-a transformat într-un etern damnat[777].

Tot în această zonă, apare un alt personaj, care impresionează prin drama sa, pe care, de altfel, Dante o menţionează pe larg.[778] E Contele Ugolino della Gherardesca (1220 – 1289), conte de Donoratico şi *podestá* al Republicii maritime Pisa, care aparţinea unei familii ghibeline, dar care s-a aliat ulterior, în 1275, cu partidul guelfilor, trădându-şi, astfel, partidul. Ugolino a comandat flota pisană în războiul dezastruos împotriva Genovei din 1284. Când cele trei oraşe guelfe,

---

[773] *Ibidem,* XXXII: 23-30, pp. 225 – 226
[774] *Ibidem,* XXXII: 34-36, p. 226
[775] *Ibidem,* XXXII:109, p. 230
[776] Wallace Fowlie, *A reading of Dante's Inferno,* The University of Chicago Press, USA, 1981, pp. 199 – 200
[777] Dante Alighieri, *op. cit.,* XXXII: 94-96, p. 229
[778] *Ibidem,* XXXIII: 13-76, pp. 232 – 236

Florența, Lucca şi Genova au format liga anti-pisană, el a cedat câteva dintre avanposturile sistemului de apărare pisan către florentini şi luccanesi, trădând încă o dată, de astă dată, patria. În 1288, ghibelinii, conduşi de arhiepiscopul Ruggieri, au preluat puterea oraşului Pisa. Ruggieri l-a convins cu promisiuni false pe Ugolino să se întoarcă acasă, după care l-a arestat şi apoi l-a condamnat să fie închis pentru totdeauna, împreună cu cei patru fii ai săi, într-o temniță dintr-un turn unde nu li s-a dat de mâncare timp de mai multe luni, forțându-l să ajungă la canibalism. Între timp, Ruggieri a preluat guvernarea civilă şi spirituală a Pisei, dar, peste şase ani, a avut parte tot de o moarte tragică, după ce a fost deposedat de rangul său bisericesc, fiind condamnat la închisoare pe viață de o curte ecleziastică şi murind în închisoare.[779] De altfel, în *Infern*, Dante îi prezintă pe amândoi, Ugolino şi Ruggieri, prinşi în gheața Antenorei:

„strânşi atare-n gheață,
că păru-n cap li se-ncâlcise sloi"[780]*,*

fiind păcătoşi cu aceeaşi vină – trădarea. Într-o ordine logică, după familia de sânge, urmează cetatea, a doua mare familie, de această dată, una de suflet. A fi patriot înseamnă să-ți dovedeşti umanitatea din tine, racordarea la un set de valori ce-ți aparțin în chip intim şi pe care nu le trădezi, pentru că ele îți conferă identitatea, te fac să fii ceea ce eşti sub aspect spiritual.

A treia zonă se numeşte Tolomea. Aici sunt trădătorii de oaspeți. Numele îi vine de la biblicul Ptolemeu, fiul lui Abub, amfitrionul şi asasinul marelui sacerdot Simon Macabeul, socrul invitat în ospeție.[781] Ideea este reluată şi peste timp de către damnatul Branc d'Oria, care şi-a ucis socrul avut în ospeție şi care în Iad stă în *„promoroacă, de ani îndură gerul crunt şi bruma"*[782]. A trăda oaspetele înseamnă a nu respecta persoana celuilalt. Încă din Antichitate, oaspetele era venerat ca un zeu. De multe ori, zeii luau chipul omenesc al oaspetelui pentru a testa sufletele oamenilor. A ucide oaspetele echivalează cu un atentat la adresa Cerului. Uciderea oaspetelui este, de fapt, în sens filosofic, o crimă împotriva *Archê*-ului, a Principiului cosmic care leagă toate lucrurile, care dă sens şi coerență, conferind inteligibilitate lumii. Din punct de vedere psihanalitic, crima odioasă împotriva oaspetelui echivalează cu o profundă destructurare şi cufundare a psihismului în adâncurile iraționalului, loc în care pulsiunile se manifestă cu brutalitate.

---

779 Dante Alighieri, *Inferno*, translated by Stanley Lombardo, Introduction by Steven Botterill, notes by Anthony Oldcorn, Hackett Publishing Company, USA, 2009, pp. 264 – 265

780 Dante Alighieri, *op. cit.,* XXXII: 41-42, p. 226

781 xxx, *Biblia, Cartea Întâi a Macabeilor,* 16:14-22, Editura Institutului Bibliei şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1982, p. 1060

782 Dante Alighieri*, op. cit.,* XXXIII: 137-147, pp. 239 – 240

Locul cel mai adânc al Infernului şi ultima zonă a celui de al nouălea cerc se numeşte Giudecca. Este locul supremei judecăţi, unde se află trădătorii faţă de binefăcători, cum au fost Brutus şi Cassius, cei doi romani antici care au conspirat împotriva lui Cezar.[783] La loc de cinste stau însă *„voievodul negru-al tristelor destine"*[784], Lucifer, o copie hidoasă a Mântuitorului, dar şi Iuda. Lucifer, trădătorul Tatălui, îl sfârtecă în gură pe Iuda, trădătorul Fiului.[785] Aici, psihanaliza surprinde cea mai monstruoasă destructurare a interiorităţii. Binefăcătorul este cel care te-a ajutat să devii o entitate spirituală; ori, uciderea binefăcătorului echivalează cu distrugerea propriei condiţii umane pe care nu ţi-o mai suporţi. A fi om înseamnă să fii fiinţă socială, să-l accepţi pe celălalt. Omul nu poate trăi singur decât dacă este fiară sau zeu, cum nota Aristotel, altfel trebuie să se supună legii cetăţii. Uciderea binefăcătorului demonstrează că principiul egoismului, al agresivităţii, ce duce spre posedare demonică, s-a cuibărit atât de adânc în suflet, încât nicio poartă nu a mai rămas deschisă spre celălalt şi spre umanul din noi. Abandonaţi, părăsiţi de tot ceea ce înseamnă umanitate prin abominabila crimă a binefăcătorului, ne confirmăm condiţia plasării într-un nihilism absolut, ce recheamă, la rândul său, ca necesară, cea mai gravă judecată, aceea pe care, de această dată, o va face chiar Dumnezeu. În Giudecca, Dumnezeu s-a transformat în mânie pură, în tortură lăuntrică, ce determină acea nevroză chinuitoare a lui Lucifer, ce mestecă în gura-i infernală remuşcările eterne ale lui Iuda.

În condiţii normale, omului îi este inaccesibilă dimensiunea verticală a spaţialităţii. Nimeni nu ştie cu precizie ce se găseşte sub picioarele sale, nici deasupra capului. Sufletul călătoreşte însă extatic, destul de des, pe dimensiunea verticală. Nu trebuie să uităm că, încă din zorii umanităţii, sunt consemnate astfel de călătorii ale sufletului în vis. Enkidu, tovarăşul lui Ghilgameş, ne oferă una dintre primele relatări asupra călătoriei în lumea subterană ce stătea sub patronajul surorii lui Iştar.

„În această casă de colb, unde am pătruns,
sălăşluiesc şi marii preoţi, şi psalmiştii,
sălăşluiesc purificatorii şi acei care cad în extaz,
sălăşluiesc pontifii care-i slujesc pe zeii cei mari,
acolo sălăşluieşte Etana, acolo locuieşte şi Sumukan.
Acolo domnea Regina Infernului – Ereşkigal:
Beletseri, femeia folosită ca scrib în Infern, stătea în faţa ei,
Ţinând o tabletă, pe care i-o citea."[786]

---

[783] *Ibidem,* XXXIV: 64-67
[784] *Ibidem,* XXXIV: 28, p. 242
[785] *Ibidem,* XXXIV: 61-63, p. 243
[786] ***, *Epopeea lui Ghilgameş,* traducere de Virginia Şerbănescu şi Al. Dima, Editura Mondero, Bucureşti, 1998, p. 101

GUSTAVE DORÉ (1832 – 1883)
- Judecca – Lucifer -

Acest vis se constituie într-un fel de prefaţă a tuturor coborârilor infernale de la Herakles, Orpheus şi până la Dante. Personajul cel mai important este stăpâna lumii întunecate, Ereşkigal, sora măritei zeiţe Iştar. Cu mult înaintea lui Freud, întâlnim o asemănare izbitoare cu raportul dintre *Eros* şi *Thanatos*. Iştar, zeiţa fertilităţii, a vieţii şi a sexualităţii este soră cu stăpâna Infernului, a morţii. Dualitatea sex – moarte este, de fapt, paradigma pe care trebuie să o depăşească Ghilgameş. El este primul autobiograf; faptele lui, notate pe plăcuţe de ceramică, îl vor face nemuritor, răpindu-i lui Beletseri, femeia-scrib din Infern, privilegiul consemnării faptelor. Scrisul are, astfel, ceva thanatic în el, aducând o parte din eternul infernal în lumea vie, în care principiul călăuzitor este: trăieşte-ţi clipa, iubeşte, luptă pentru ceea ce-ţi este drag, suferă, fă orice, dar nu-ţi pierde timpul cu scrisul şi filosofia, ci lasă aceasta pe seama zeilor infernali, singurii scriitori care au privilegiul de a nota adevărul. Ghilgameş, ca şi toţi ceilalţi de după el, mai ales Dante, suspectează tocmai acest adevăr al zeilor. Nu este convins că ceea ce va nota acolo scribul este adevărul uman, singurul care contează, în definitiv. De aceea, Ghilgameş este primul om care îşi propune să scrie despre propria-i viaţă. Autobiografia eroului este notată din punctul de vedere al omului care se descoperă fragil, conştient de efemeritatea sa şi este total diferită de cea realizată de zeul imparţial ce stăpâneşte în Infern. Povestea călătoriei extatice, în versuri, este prima psihanaliză cu rol terapeutic. Ghilgameş şi toţi eroii care i-au urmat s-au tratat de moarte prin scris. Prin *Divina Comedie,* Dante se înscrie în ciclul de autori care şi-au asumat rolul de nu lăsa dimensiunea verticală doar în mâna zeilor, plătind, prin aceasta, amarul preţ al exilului.

Capitolul 6

Infernul dantesc în imaginarul dalian

În cele şapte secole care au trecut de la plămădirea *Comediei* danteşti, numeroşi artişti plastici, de la Sandro Botticelli (1445 – 1510) la Robert Rauschenberg (1925 – 2008), au reprezentat de multe ori această inegalabilă creaţie, de fiecare dată însă cu alte tuşe, alte culori şi alte simboluri, dar Salvador Dalí (1904 – 1989) a contribuit în modul cel mai original la aducerea în actualitate a celebrei opere, reunind literatura italiană a secolului al XIV-lea cu arta vizuală suprarealistă a secolului al XX-lea.

Suprarealismul a reprezentat o mişcare filosofică şi artistică, ce a explorat şi a celebrat câmpul viselor şi inconştientul. Iniţial, suprarealismul a fost conceput ca un mod de gândire care era menit să submineze toate modurile convenţionale de gândire şi chiar să schimbe natura gândirii înseşi. Această mişcare se constituie ca răspuns la criza gândirii europene apărută în urma Primului Război Mondial, o criză care a dus la o expansiune radicală a rolului artistului în interpretarea şi transformarea lumii. Ca răspuns la dezastrul adus de război, suprarealiştii au propus o revoltă totală împotriva supralicitării, a hipertrofierii raţiunii şi a discursului raţional, pe care ei le vedeau ca responsabile pentru situaţia falimentară a lumii occidentale. Ferdinand Alquié, în *Filosofia suprarealismului*, din 1955, a observat că acest nou mod de gândire era, de fapt, o filosofie ce implica o teorie autentică a iubirii, a vieţii, a imaginaţiei, a relaţiilor dintre oameni şi lume. În concepţia lui Alquié, filosofia suprarealistă opera cu diverse concepte, precum: iubire, libertate, revoltă, frumuseţe, dar şi cu interacţiunea dintre imaginar şi real, dintre gândirea raţională şi cea iraţională.[787]

Prin talentul extraordinar şi personalitatea lui excentrică, prin stilurile sale unice şi ideologia neobişnuită, precum şi prin atitudinea rebelă şi independentă faţă de artă şi politică, Salvador Dalí s-a delimitat şi s-a remarcat faţă de ceilalţi

[787] Melanie Nicholson, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Palgrave Macmillan, USA, 2013

suprarealişti. Picturile lui zugrăvesc imaginarul viselor şi obiectele de zi cu zi în forme neaşteptate, caracterizate prin elaborare meticuloasă şi detalii realiste, în culori luminoase, cu luciu puternic. El a pictat *supra-realul,* ceea ce există dincolo de obişnuit şi de convenţional, ceea ce este ciudat şi bizar, ceea ce se află chiar sub suprafaţa vizibilă, schimbând simţul nostru despre real. Contemporan cu fizica lui Albert Einstein (1879 – 1955), pictorul catalan dizolvă realitatea fizică în relativism. El a exprimat suprarealismul în tot ceea ce a spus şi a făcut. A fost spontan, original şi partener al numeroaselor conflicte; a fost ireal, şocant şi scandalos, căci nu s-a supus niciunei norme. Dalí a fost un nevrotic care nu a acceptat să rămână cantonat în nevroză, de aceea, în manieră ostentativă, el îşi acceptă nevroza pentru a o depăşi, dar şi-o asumă într-o manieră comică. Încercând să minimalizeze angoasa civilizaţională, el dezvoltă în acest sens o întreagă filosofie a mustăţii. Catalanul consideră că diferenţa dintre tragismul lui Nietzsche şi filosofia daliniană se află la nivelul mustăţii. „«Mustaţa reprezintă constanta tragică a chipului bărbătesc». Or, eu, până şi prin mustăţi, aveam să-l întrec pe Nietzsche! Ale mele nu vor fi aşa de deprimate, de catastrofice, aşa de copleşite de muzică wagneriană şi de ceţuri. Nu! Vor fi subţiri, imperialiste, ultra-raţionaliste şi vor ţinti spre cer, ca misticismul vertical, ca sindicatele verticale spaniole"[788].

Salvador Dalí a fost recunoscut ca pictor de excepţie, dar a muncit mult, foarte mult, într-o mare varietate de alte domenii: a studiat filosofia şi psihanaliza, a fost designer de mobilă şi de haine, a realizat grafică de carte şi sculpturi, design publicitar şi fotografie etc. A scris romane, lucrări autobiografice, a creat scenarii de filme şi costume pentru piese de teatru şi operă şi a regizat chiar coregrafia unui balet. Toate aceste activităţi au fost considerate de oponenţii săi ca fiind doar o dorinţă exagerată de a câştiga bani, cât mai mulţi bani. André Breton l-a numit *Avida dollars*[789] *(avid după dolari),* o anagramă a numelui lui Salvador Dalí, pentru a indica, cu răutate şi invidie, „foamea" de bani a lui Dalí, dar artistul catalan demontează această poreclă, afirmând că banii îi trebuiau pentru a obţine *cel mai glorios piedestal*, libertatea, căci un pictor fără bani nu mai are libertatea creaţiei. Aducând în prim plan dramele lui Miguel de Cervantes, care a murit în mizerie, şi pe cea a lui Cristofor Columb, care a sfârşit în aceleaşi condiţii, deşi aduseseră glorie Spaniei, Dalí a hotărât încă din adolescenţă că *este fascinat de aur, sub toate formele*[790]. Pentru a fi stăpân pe propriul destin, trebuie să ai bani şi, în acest caz, *cea mai simplă metodă de a evita să fii cumpărat cu bani e să-i ai chiar tu. Având*

788 Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 17
789 *Ibidem,* p. 20
790 *Ibidem*, p. 30

BARTOLOMEO DI FRUOSINO (1366 – 1441)
- *Infernul* (detaliu) -

MICHELANGELO BUONARROTI (1475 – 1564)
– *Ultima judecată* (detaliu) -

STRADANUS (GIOVANNI STRADANO) (1523 – 1605):
- Dante şi Virgil cu Flegias -

PAUL CHENAVARD (1807 – 1895)
- ***Infernul lui Dante*** **(detaliu) -**

EUGÈNE DELACROIX (1798 – 1863)
- Barca lui Dante -

WILLIAM BOUGUEREAU (1825 – 1905)
- Dante şi Virgil în Infern -

bani, nu mai e nevoie să fii «angajat». Un erou nu se angajează cu nimic! E exact contrariul unui servitor.[791] Dalí s-a străduit mult pentru a-şi crea o imagine de geniu paranoid şi excentric şi a devenit unul dintre cei mai mari inovatori ai tuturor timpurilor.

Una dintre preocupările sale de maturitate a fost execuţia de ilustraţii pentru mai multe creaţii literare, considerate definitorii pentru cultura europeană: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel Cervantes (1957), *Divina Commedia* de Dante Alighieri (1953 – 1960) şi *Il Decamerone* de Boccaccio (1972).

Ilustraţiile daliniene policrome la *Divina Comedie* a lui Dante reflectă, la o simplă privire, peregrinările şi peripeţiile poetului toscan în călătoria sa prin Infern, Purgatoriu şi Paradis. Spre deosebire însă de Sandro Botticelli şi Gustave Doré, faimoşii ilustratori care l-au precedat, artistul catalan îşi realizează lucrările pe această tematică în stilul suprarealist, specific dalinian, cu deformări exagerate ale reprezentării clasice a corpului uman, cu imagini halucinante şi monstruoase. De altfel, Dalí mărturisea că, în modul în care pictează, există „un talmeş-balmeş în care nu se poate deosebi binele de rău, un melanj dalinian, pe cât de truculent, pe atât de suculent"[792], în care putea să-şi păstreze libertatea de alegere.

Viaţa unui geniu

Arta lui Dalí nu poate fi înţeleasă fără a arunca câteva priviri asupra celor mai semnificative date ale vieţii sale. Încă din copilărie, el fost marcat de evenimente care ulterior i-au afectat opera. Salvador Felipe Jacinto Dalí y Domènech (numeroasele nume i-au fost date conform tradiţiei spaniole), este fiul notarului Dõn Salvador Dalí y Cusi, de 41 de ani, din Figueras[793], şi al Doñei Felipa Domènech, de 30 de ani, născută în Barcelona.

Micuţul Salvador s-a născut pe 11 mai 1904, dimineaţa, la orele 8 şi 45 de minute[794], deci la ora când soarele inunda deja cerul cu lumina sa. Poate şi de aceea pictura sa este solară, plină de culoare. Este născut în zodia Taurului, animal puternic, care ia totul în coarne. Conform prezicerilor astrologice, Dalí a fost o personalitate cu o putere enormă, ce-şi are originea în multă tenacitate. Este persoana cel mai mult interesată de toate lucrurile frumoase şi nu este niciodată mai fericită decât atunci când consolidează estetica în viaţa de zi cu zi. Guvernat de Venus, zeiţa Iubirii şi a Frumuseţii, persoana Taur este dotată cu darul creativităţii adevărate, inspirată de artă şi muzică. Bunul gust al Taurului este cel mai

791 *Ibidem*, p. 31
792 *Ibidem*, p. 27
793 Mic orăşel din provincia Catalonia, Spania
794 Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?,* édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 2006, p. 116

elegant cu putinţă şi stilul cum se îmbracă, casa sa luxoasă etc. devin parte a aurei sale seducătoare, rafinate. Are un ochi atent mereu pentru tot ceea ce este valoros şi de obicei este un colecţionar avid. Este caracterizat mai ales prin faptul că se gândeşte permanent că posesiunile, obiectele, bogăţia şi banii există pentru a-i avea şi cu cât mai mulţi cu atât mai bine. Este unul din semnele banului şi reprezintă prosperitatea. Oamenii sunt fascinaţi de el. Fiind sub influenţa estetică a lui Venus, el are o personalitate responsabilă, cu o apreciere profundă a aspectelor de calitate ale vieţii. Asocierea viziunii artistice cu determinarea pentru a atinge un ţel reprezintă unul din marile secrete ale succesului acestui nativ.[795] Regăsim, în toate aceste preziceri astrologice, atât calităţile, cât şi defectele ce caracterizează personalitatea atât de contradictorie a marelui artist.

Dar să analizăm şi semnificaţia numeroaselor sale prenume (Salvador Felipe Jacinto)[796] pentru a extrage şi de acolo influenţe asupra purtătorului. *Salvador* înseamnă în spaniolă *Salvatorul, Mântuitorul.* El a primit acest nume după tatăl său, dar şi după fratele său, care a murit înainte de a se naşte Dali, părinţii gândind astfel că fiul mort ar putea renaşte în persoana nou-născutului şi că acesta va fi salvatorul familiei, fiind copilul de sex masculin. De-a lungul vieţii, pictorul catalan a fost obsedat de existenţa *alter ego*-ului său şi a luptat ca să dovedească că există, respectiv că el nu este fratele său mort, pe care îl vizita la cimitir, plasând flori pe mormântul care purta nume identic cu al său.[797] De altfel, niciodată nu foloseşte alt nume ca semnătură pe tablourile sale decât «Dalí» şi nici în romanele sale nu se referă la el însuşi decât ca «Dalí».

Cel de al doilea nume, *Felipe,* era numele mamei sale, Felipa, dar semnificaţia lui era mult mai importantă. Acesta este şi numele purtat de unul dintre apostolii lui Christos, dar şi de cinci foşti regi ai Spaniei. Era, aşadar, numele regesc pe care nou-născutul urma să-l onoreze.

Cel de al treilea nume, Jacinto, derivă din mitologia greacă. Numele acesta era o metaforă clasică a morţii şi a renaşterii. Hyacinthus a fost fiul unui rege spartan. Fiind tânăr şi foarte frumos, a captat atenţia zeului Apollon, care s-a îndrăgostit de el. Tânărul prinţ era admirat şi de Vântul de vest, Zefirul. Apollon a devenit instructorul prinţului şi îl învăţa pe Hyacinthus să arunce cu discul, să tragă cu arcul, dar şi arta divinaţiei şi pe cea a cântatului la liră, pentru ca tânărul să devină un matur împlinit. Într-o zi, pe când cei doi se jucau aruncând discul, Zefirul, gelos că tânărul prefera compania lui Apollon, a suflat discul, astfel încât

795 Joanna Martine Woolfolk, *Taurus,* Taylor Trade Publishing, USA, 2011, p. 5
796 Salvador Dali, *op. cit.,* p. 28
797 Ma José Martínez-Herrera, Antonio G. Alcántara, Lorena-García-Fernández, *Dalí (1904 – 1989): Psychoanalysis and Pictorial Surrealism,* „The American Journal of Psychiatry", vol. 160, no. 5, pp. 855 – 856

acesta să îl ucidă pe Hyacinthus. Tânărul prinţ a căzut jos într-o baltă de sânge, fiind lovit la cap. Când a murit, Apollon nu i-a permis lui Hades să-l ia cu el pe tărâmul umbrelor, ci l-a transformat în floare, ce a crescut din sângele lui. Se pare că sufletul tânărului ar fi fost condus pe tărâmul nemuritorilor de zeiţele Aphrodite, Artemis şi Pallas Athena. Moartea şi resurecţia sunt văzute, astfel, ca o tranziţie la viaţa de adult.[798]

Să revenim acum la copilăria lui Dalí. Señor Salvador, tatăl său, era un notar bogat, care fusese, în tinereţe, un client al prostituatelor. După moartea primului său copil, a început să creadă că fiul său mai mare a murit din cauza unei boli venerice transmise de către el. De aceea, pentru a-l pune la adăpost pe Salvador, mezinul, el i-a oferit cărţi ce conţineau imaginile leziunilor cauzate de sifilis. Dalí îşi aducea aminte de aceste ilustraţii ca fiind foarte înspăimântătoare şi repulsive şi le asocia cu sexualitatea ca întreg. Această traumă psihică l-a condus la evitarea oricărui contact carnal, unii comentatori ai artistului afirmând că el s-a retras în onanism ca sursă de plăcere.[799] Ideea masturbării îl va urmări în creaţie, sublimând angoasele adolescenţei. Tabloul *Marele masturbator* surprinde raportul onirico-nevrotic al tânărului ce descoperă o sexualitate ilicită.

Dându-şi seama că fiul său chiar are talent artistic, Don Salvador i-a încurajat înclinaţiile şi i-a plătit lecţii de pictură de la vârsta de zece ani, sub îndrumarea impresionistului spaniol Ramon Pichot Gironès (1871 – 1925).

Având un tată ce se declara *„liber-cugetător"* şi care avea în biblioteca personală *Dicţionarul filosofic* al lui Voltaire şi *Aşa grăit-a Zarathustra* a lui Nietzsche, dar o mamă şi o soră care erau catolice pioase, ce frecventau biserica regulat, Dalí descoperă, în copilărie, ambivalenţa afectivă, dar şi faptul că *Dumnezeu nu există* şi apoi că *Dumnezeu a murit*, ceea ce îl convinge, în anii tinereţii, că totul este posibil.[800] Fascinat de Nietzsche, de voinţa de putere, copleşit de ambivalenţe afective faţă de tată şi familie, Dalí se cufundă tot mai mult în iraţionalul asumat, într-o metodică nebunie ce-l vor conduce, mai târziu, la experimentarea voită a celor mai abisale culmi ale nihilismului.

În februarie 1921, mama tânărului Salvador moare, iar în anul următor, tatăl său se căsătoreşte cu sora decedatei, Catalina Domènech Ferrés. În octombrie 1921, Dalí, acum în vârstă de 18 ani, este acceptat la Academia de Arte Frumoase „San Fernando" din Madrid pentru a studia pictura, tatăl său sperând că va de-

[798] James Neill, *The Origins and Role of Same-sex Relations in Human Societies*, Mc Farland and Company Publishers, 2009, pp. 146 – 147
[799] Ma José Martínez-Herrera, Antonio G. Alcántara, Lorena-García-Fernández, *op. cit.*, pp. 855 – 856
[800] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, pp. 16 – 17

veni profesor de arte frumoase. Acolo a venit în contact cu avangarda spaniolă şi a format o prietenie strânsă cu poetul Federico García Lorca (1898 – 1936) şi cu regizorul Luis Buñuel (1900 – 1983). Ca student, el şi-a dezvoltat reputaţia ca excentric, atrăgând atenţia cu modul său de a se îmbrăca, de a se tunde şi de a face comentarii instigatoare despre artă. Tot în această perioadă, a descoperit psihanaliza citind *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor)* a lui Sigmund Freud, care a exercitat o puternică impresie asupra lui: „A fost una din marile descoperiri ale vieţii mele. Am fost obsedat de viciul auto-interpretării – nu numai a viselor mele, dar a tuturor lucrurilor care mi s-au întâmplat, oricât de accidentale ar putea părea la prima vedere"[801]. Descoperindu-l pe Freud, Dalí s-a înţeles pe sine. Este ca şi cum s-ar fi făcut deodată lumină, ca şi cum toată incandescenţa solară s-ar fi pogorât în lumea sa interioară, oferind iluminare celor mai adânci abisuri ale inconştientului. Dacă infernul lui Gustav Doré era trasat în tuşe de cărbune, arătându-i privitorului întunericul înspăimântător al subteranului, cel al lui Dalí va fi prezentat într-o lumină orbitoare, care nu este altceva decât iluminarea psihanalizei, ce face ca inconştientul să-şi releve adâncimile cele mai obscure.

Studentul Dalí a fost exmatriculat înainte de examenele finale, deoarece a afirmat că cei care îi judecă opera sa nu erau destul de competenţi pentru a face acest lucru. La scurtă vreme, a plecat la Paris, unde, în 1926, îi întâlneşte pe suprarealiştii francezi, care erau influenţaţi de teoriile controversate ale lui Freud. A fost atras de artiştii acestui curent, deoarece, în grupul lor, *orice element religios era interzis* şi pentru că, în acea perioadă, cel mai important lucru pentru tânărul Dalí *„era să păcătuiesc, să păcătuiesc cât mai mult"*.[802] Psihanaliza devine o obsesie, un *modus vivendi* pe care îl împărtăşeşte cu toţi companionii mişcării suprarealiste. Freud însuşi era îngrozit de modul în care metoda sa devenise stil de viaţă pentru această grupare de „nebuni" nihilişti care îi canibalizaseră opera printr-un ritual magic de asumare ilicită.

Fondatorul filosofiei suprarealiste, André Breton (1896 – 1966), reprezenta *„conştiinţa intelectuală şi reflexivă"* a mişcării, cu admiraţia sa pentru latura critică, revoluţionară din operele lui Platon, Descartes şi Kant.[803] El a fost cel ce a dat definiţia suprarealismului: *„Suprarealism: Automatism psihic în starea sa pură, prin care cineva propune să se exprime – verbal, prin intermediul cuvintelor scrise sau în altă manieră – funcţionarea reală a gândirii. Dictat de gândire, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, eliberat de orice preocupare estetică sau morală"*[804]. Şi tot el a fost cel care a teoretizat

801 Craig Brown, *One on One*, Harper Collins Publisher, London, 2011, p. 294
802 Salvador Dali, *op. cit.*, p. 21
803 Melanie Nicholson, *op. cit.*, 2013
804 André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1971, p. 37

aplicarea psihanalizei la creaţia artistică. Scopul suprarealismului era eliberarea omului de tot ce ei considerau cătuşe ale gândirii raţionale. Prin scrieri şi arte vizuale, suprarealiştii estompau graniţele dintre raţional şi iraţional, realitate şi fantezie, în căutarea eliberării creativităţii umane. Obiectele nu mai erau gândite ca fiind externe fiinţei umane, ci că ar reprezenta o extensie a sinelui subiectiv. Suprarealiştii creau artă sub influenţa ideilor freudiene despre inconştient şi lumea viselor, centrate pe rolul sexualităţii ca forţa pulsională din spatele experienţelor umane.

André Breton a devenit interesat de universul viselor după ce a studiat şi folosit teoriile şi metodele psihanalitice în timpul şi după încheierea Primului Război Mondial. În 1914, André, în vârstă de optsprezece ani, a devenit student în medicină la spitalul auxiliar Val-de-Grâce. De aici a fost mobilizat în spitalul psihiatric Saint-Dizier (localizat la est de Paris), unde a auzit pentru prima dată despre „tehnicile asociative" ale lui Freud şi le-a experimentat pe soldaţii traumatizaţi care sufereau de un delir post-contuziv, cauzat de exploziile de pe front, încurajându-i să facă asocieri libere. Imaginile uimitoare, produse de aceşti pacienţi speciali, l-au uimit pe tânărul Breton.[805] În acea perioadă, a lucrat alături de doctorul Raoul Leroy, unul dintre asistenţii marelui neurolog Jean-Martin Charcot (1825 – 1893), care l-a introdus pe Breton în scrierile lui Freud înainte de traducerea lor în franceză. Astfel, el s-a familiarizat cu metoda lui Freud deja în circulaţie în stabilimentele medicale de la acea vreme. În 1917, s-a mutat la faimosul Spital *Salpêtrière Pitié* din Paris, unde Charcot dezvoltase, nu demult, studiile sale asupra isteriei, asistat de Freud. La acea vreme, André Breton a devenit asistent temporar al faimosului neurolog francez Joseph Babinski (1857 – 1932), alături de care, în timpul războiului, a văzut multe afecţiuni neurologice post-traumatice.[806] După război, Breton a părăsit medicina pentru poezie, dar a valorificat noua ştiinţă a psihanalizei în direcţia fondării şi dezvoltării suprarealismul în artă. Consultând şi tratând soldaţii traumatizaţi din spitalele militare, el a înţeles că bolnavul psihic poate fi aparent „scindat" în două persoane complet diferite, deoarece unele scene teribile reapăreau insistent în coşmarurile lor nocturne, dar nu şi în timpul zilei. Dintr-un asemenea *clivaj,* suprarealiştii au preluat ideea *automatismului psihic* ca un mijloc de producere nu numai a imaginilor de o vivacitate uimitoare, dar şi de aducere la lumină a gândurilor mentale ascunse, acest mecanism trebuind să dea naştere operelor de artă.[807] Lumea inconştientului era înţeleasă tot mai bine, iar

[805] Joost Haan, Peter J. Koehler, Julien Bogousslavsky, *Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babinski*, „Brain", 2012, pp. 1 – 9, doi:10.1093/brain/aws118
http://brain.oxfordjournals.org/content/early/2012/06/07/brain.aws118.full.pdf
[806] David Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, London, 2004, p. 58
[807] *Ibidem*, p. 61

realitatea ei devenea incontestabilă. Secole de misticism şi magie puteau fi abordate, pentru prima dată, printr-o metodă ştiinţifică. Ştiinţa penetra cele mai ilicite teritorii ale psihicului, acolo unde cunoaşterea însăşi devenea problematică, vagă, delirantă. Ceea ce se petrecea în straturile inconştientului echivala cu ceea ce descopereau fizicienii în straturile cele mai intime ale materiei, unde totul devenea vag, indeterminat, ca în fizica subatomică. Coerenţa ţinea doar de universul interpretării, faptele în sine fiind vagi.

În 1921, Breton s-a întors dezamăgit din vizita sa din strada Berggasse nr. 19, deoarece mentorul său, Sigmund Freud, nu era de acord cu această mişcare care angaja inconştientul pentru scopuri creative şi nu doar pentru cele curative.[808] Indiferent însă de părerea lui Freud, André Breton a continuat să creadă că inconştientul poate fi o sursă de imaginar poetic şi artistic, ca şi o sursă de vindecare, ce deţine secretul pentru salvarea omenirii de la brutalitatea care a condus la război.

André Breton l-a salutat pe Freud ca pe un maestru, deoarece ajunsese să înţeleagă că inconştientul şi patologiile asociate cu acesta sunt elementele-cheie pentru activitatea creativă şi intelectuală. Nu este surprinzător faptul că poetul francez şi prietenii săi au sprijinit din toată inima teoria lui Freud. Suprarealistul Breton credea că psihiatria reprezintă o codificare a unui fel de „raţionalitate nebunească", ce a condus la masacrele celor patru ani de război. El viza eliberarea instinctelor şi îi chema pe toţi membrii grupului suprarealist să trăiască nebunia ca revelaţie. Din acest punct de vedere, psihanaliza era o doctrină care arăta necesitatea de eliberare a inconştientului şi transformarea patologiei în poezie.

Nebunia şi arta nu au fost niciodată mai apropiate. Suprarealiştii doreau să exploreze nebunia, încercau să o imite. Ei au început să adopte felul de a gândi al bolnavilor psihici pentru a încorpora diferitele asocieri iraţionale în operele lor. În simularea nebuniei, ei credeau că textele lor delirante îl pot duce pe cititor într-un alt loc, diferit de realitatea cotidiană. Acest loc este, în mod variat, inconştientul, spaţiul represiei sau locul dorinţei.[809] Patologicul nu mai este respins ca fiind opus raţionalului, ci este considerat un substrat diferit de cel raţional care are însă rolul său în înţelegerea modului în care se creează conţinuturile cognitive. Uneori, în deliruri, pot fi sesizate mult mai uşor arhetipurile inconştientului, partea intimă a psihismului, pe care raţiunea le ascunde, le camuflează, făcându-le greu sesizabile, prioritare pentru omul normal fiind integrarea şi acceptarea lui de către ceilalţi, chiar dacă preţul acestei acceptări este ascunderea conţinuturilor autentice ale lumii interioare. Aceste conţinuturi sunt nevoite să caute diverse supape de ma-

[808] Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, 1995, pp. 57 – 58

[809] Allen Thiher, *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*, University of Michigan, 2002

nifestare, cum ar fi universul oniric, sublimarea prin artă, căutarea unui mediu orgiastic influenţat de substanţe psihedelice de tot felul sau, în cazul abandonului total, de refugiul în nebunie.

În ceea ce-l priveşte pe Salvador Dalí, începând cu 1927, teoriile freudiene au început să-i influenţeze şi creaţia, pictura sa începând să contrarieze pe mulţi. În plus, el a început să aplice, în viaţa sa de zi cu zi, în mod conştient, ideile lui Freud despre vise şi inconştient, devenind atras, aşa cum el însuşi spunea, de *viciul auto-interpretării*. Fascinaţia lui Dalí pentru Freud se justifică, în mare măsură, şi datorită relaţiei pe care a avut-o pictorul cu propriul său tată, un tată ultra-potent, autoritar în faţa fiului. Pictorul catalan a fost fascinat de tatăl său, pe care recunoaşte că a căutat să-l imite în totalitate, dar, în acelaşi timp, a luptat împotriva dominaţiei acestuia. Artistul a realizat ulterior că mimetismul poate să ajungă, la un moment dat, conflictual, deoarece acesta a fost sursa principală a divergenţelor dintre el şi tatăl său, finalizate cu izgonirea lui din familie: „am fost alungat pentru vina de a fi studiat prea conştiincios buchea ateismului anarhist din cărţile tatei, ori tata nu putea accepta totuşi să-l întrec aproape în toate, şi, mai ales, în înjurături mult mai afurisite ca ale lui”[810]. Dalí povesteşte în continuare cum acest mimetism conflictual a evoluat într-o manieră dramatică pe o perioadă de patru ani, înainte de fi îndepărtat din familie. Cei patru ani au fost marcaţi de întemniţarea lui la Gerona, de respingerea mai multor tablouri la salonul de toamnă de la Barcelona, din cauza caracterului lor obscen, de scrisorile pe care le compune cu Buñuel şi în care aduce injurii la adresa unor personalităţi oficiale, recunoscute, la acea vreme, în Spania, culminând cu scrisoarea, pe care a recunoscut-o ulterior ca fiind mult exagerată, împotriva laureatului Nobel, Juan Ramon Jimenez (1881 – 1958). În 1929, a urmat apropierea de Gala, viitoarea sa muză, de care a fost atras, deoarece „era geamănul său-femeie, era replica sa rusească”[811]. Elena Ivanovna Diakonova (1894 – 1982) sau Gala l-a întâlnit pe Dalí în propria lui casă, la Cadaqués. Era măritată cu poetul francez Paul Éluard, cu care avea o fiică, dar *frumoasa rusoaică*[812] îşi părăseşte familia pentru a se alătura catalanului pentru totdeauna, întrucât între cei doi intervine o atracţie fatală. La rândul său, Dalí rupe, în mod furtunos, toate legăturile cu familia sa, cu tatăl său mai ales. Tatăl artistului a respins cu hotărâre această relaţie pe care o considera adulteră, deoarece, la acea vreme, Gala era încă doamna Éluard şi, în plus, era mai în vârstă cu zece ani

[810] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 18

[811] Carlos Rojas, *Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait*, The Pennsylvania State University, 1993, p. 74

[812] Salvador Dalí, *La vie sécrète de Salvador Dalí: suis-je un génie?*, édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 2006, p. 474

faţă de tânărul Dalí. Îndrăgostit, artistul catalan nu-şi onorează cu prezenţa expoziţia personală de la Paris din acelaşi an, deoarece preferă să plece cu Gala în sudul Spaniei, fără să-şi anunţe tatăl. Urmează actul considerat cel mai intolerabil din toate: Dalí pictează tabloul *Inima sacră* ce conţine inscripţia: *„Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère" („Uneori, scuip cu plăcere pe portretul mamei mele").*

Tatăl pictorului a interpretat această frază ca pe un afront intolerabil adus soţiei sale decedate sau poate ca o insultă adusă actualei lui soţii, mama vitregă a lui Dalí, deşi, în acelaşi timp, mătuşa lui. Tatăl nu a vrut să înţeleagă că tabloul putea fi considerat şi o revoltă suprarealistă împotriva religiei, aşa cum, probabil, a intenţionat-o artistul. Ca urmare, în decembrie 1929, Dalí a fost exclus din familie de către tatăl său şi nu s-au mai văzut timp de douăzeci de ani. Imediat după eveniment, pentru a protesta faţă de această „condamnare", Dalí s-a ras pe cap, îngropându-şi părul pe plaja de la Cadaqués, ca semn al morţii celui care a fost un fiu ascultător, supus. Toate aceste lucruri marcau din plin descoperirea fascinantă a ceea ce însemna *voinţa de putere nietzscheană*[813], racordând sufletul lui Dalí la marele gong al epocii ce anunţa nihilismul. Încununarea tuturor acestor elanuri nihiliste va fi alăturarea de grupul suprarealiştilor, dar mai ales începutul unei noi vieţi alături de Gala, o supra-femeie, ce îl va metamorfoza pe Dalí în supra-omul epocii sale.

Pictorul din Figueras devine, oficial, membru al atât de controversatului grup suprarealist de la Paris, după ce şi-a adus prima sa contribuţie la această mişcare, prin lucrarea *Le Grand masturbateur* şi filmul *Un chien andalou.* În tablou, Dalí îşi afişează toate instinctele sale şi apelează la ideile freudiene pentru a reflecta personalitatea sa, teama şi obsesiile sexuale. Pictura lui Dalí este plină de forţă şi de claritate. Figura principală a picturii este un autoportret stilizat al artistului. Gura sa este înlocuită de o lăcustă ce simbolizează spaima terifiantă pe care artistul o extrage din inconştientul său. Privitorul este informat mai târziu că, în copilăria sa, Dalí avea o teamă iraţională de lăcuste.[814] Primul său film suprarealist – *Un chien andalou* (*Un câine andaluz* – 1929), realizat împreună cu Luis Buñuel, simula condiţiile unui vis şi folosea montajul pentru a obţine o transformare a obiectelor, care trebuiau să devină caracteristica versiunii daliene asupra suprarealismului.

Începând cu 1930, după întâlnirea cu André Breton şi grupul suprarealiştilor, Dalí explorează relaţia paranoiei cu creaţia poetică şi picturală, deoarece consideră că „Am certitudinea că aptitudinile mele de analist şi de psiholog sunt superioare celor ale lui Proust. Nu doar fiindcă, dintre numeroasele metode pe

813 *Idem*, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 26

814 Ma José Martínez-Herrera, Antonio G. Alcántara, Lorena-García-Fernández, *op. cit.,* pp. 855 – 856

care el nu le cunoştea, eu folosesc psihanaliza, ci mai ales pentru că structura spiritului meu e una de tip paranoic, aşadar exact dintre cele mai indicate pentru acest soi de îndeletnicire"[815]. Ceea ce îl fascinează pe Dalí în delirul paranoic este calea, modul, prin care el investeşte întregul câmp perceptual cu dublă semnificaţie: aceea a obiectelor însele cu înţelesul lor obişnuit şi aceea a conţinuturilor reprimate. Sau, aşa cum spunea însuşi artistul catalan, chiar şi carnea putrezită a unui măgar mort poate deveni un semn a ceva frumos. Imaginile realităţii sunt interesante pentru Dalí numai datorită lipsei lor de coerenţă cu realitatea. Prin cultivarea conştientă a paranoiei, pictorul din Figueras s-a gândit să dezvolte propria sa abilitate de a produce imagini cu semnificaţie dublă.

Fascinaţia unei noi metode

În 1932, Dalí îl întâlneşte pe Jacques Lacan, medic psihiatru, preocupat de manifestările paranoiei şi care abia îşi publicase teza sa de doctorat: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité (Despre psihoza paranoidă în raporturile sale cu personalitatea)*. Întâlnirea a adus faţă în faţă doi oameni care dezvoltaseră separat o redefinire a statusului sistemelor şi proceselor paranoice. În timp ce Lacan căuta o explicaţie a statusului psihic specific, Dalí căuta o dovadă teoretică pentru auto-analiza sa şi pentru teoria artistică pe care o dezvoltase. Spre deosebire de adevăraţii paranoici cu care era în contact Lacan, Dalí s-a considerat mereu un nebun sănătos, o poziţie paradoxală pe care el a exprimat-o astfel: *„singura diferenţă dintre mine şi un nebun este că eu nu sunt nebun"*[816]. El foloseşte doar modul de a vedea realitatea al paranoicului, dar nu este paranoic; îşi însuşeşte nebunia, dar nu o trăieşte cu adevărat în mintea sa raţională. El a înţeles întotdeauna paranoia sa ca fiind una simulată şi o strategie artistică specifică. Cu această simulare, Dalí se situează în poziţia unui *„visător critic",* în timp ce Lacan este întotdeauna un *„critic al viselor"*. Ambii, oricum, căutau o cale de a înţelege halucinaţiile paranoice nu ca un colaj neordonat al imaginilor mentale, pe care cineva să le interpreteze, ci delirul însuşi. Artistul catalan a fost fascinat de teza lui Lacan prin care sunt explicate, pentru prima dată, halucinaţiile paranoice prin ele însele ca fiind *forme de interpretare* active, specifice.[817] Teza lui Lacan este aceea care i-a sugerat lui Dalí metoda paranoico-critică: dacă delirul paranoic este o sistematizare, atunci pasivitatea automatismelor simbolurilor trebuie schimbată cu dinamismul halucinaţiei, cu mirajul, cu iluzia interpretării. O definiţie mult mai bună o aflăm din propriile

815 Salvador Dalí, *op. cit.,* p. 66
816 *Ibidem,* p. 17
817 Hanjo Berressem, *Dalí and Lacan: Painting the imaginary landscapes*, în Willy Apollon, Richard Feldstein (editors), *Lacan, Politics, Aesthetics,* State University of New York, 1996, p. 275

cuvinte ale lui Dalí: „activitatea paranoico-critică este o metodă spontană de cunoaştere iraţională bazată pe asocierea interpretativ-critică a fenomenelor delirante”[818]. Prin această metodă, relaţiile mascate dintre lucruri au fost aduse în lumina privirii subconştientului, rezultând interpretări excepţional de bogate, capabile de dispersie constantă.

Opera lui Dalí imită condiţii paranoice, deoarece Dalí doar simulează boala. Ce deosebeşte boala numită *paranoia* de alte forme de delir este o perfectă şi coerentă sistematizare, accesul la o stare de omnipotenţă care, adesea, conduce la megalomanie, la o manie a persecuţiei sau la ambele. Este acompaniată de halucinaţii: departe de a se supune compromisurilor necesare vieţii, paranoicul modelează viaţa pentru a se potrivi dorinţelor sale. Dalí foloseşte termenul *„paranoia”* mai puţin în sensul lui psihiatric şi mai mult într-un sens mai larg, cu o conotaţie culturală.

Metoda paranoico-critică devine ghidul picturilor sale ce se supun capriciului visului, dar şi analizei lucide, realiste. Imaginile sale, bazate pe lecturile cărţilor psihiatrice, încep să transfere experienţele preluate din propriul psihic. Conform lui Dalí, criticismul paranoic este o metodă bazată pe obiectivarea sistematică a asociaţiilor delirante şi a interpretărilor. Dalí vedea metoda paranoico-critică ca un mijloc de destabilizare a lumii, crezând că tot ceea ce privitorul vede era potenţial altceva. În dependenţa sa de asocieri şi semnificaţii ascunse, metoda datorează mult înţelegerii freudiene asupra visului ca o expresie a dorinţei inconştiente, în care un obiect poate semnifica un altul.[819] Prin metoda sa paranoico-critică, Dalí a afirmat că deţine un instrument de a pătrunde în interiorul inconştientului şi că are abilitatea de a chema imaginile din acesta atunci când doreşte.

El şi-a botezat acest proces creativ drept metoda paranoico-critică şi se auto-definea ca *nebun de-adevăratelea, nebun viu şi cu metodă, de o precizie pitagoreică în sensul cel mai nietzschean al cuvântului.*[820] Aspectul paranoiei de care Dalí era interesat şi care a inspirat metoda era abilitatea creierului de a percepe legăturile dintre lucrurile care, în mod raţional, nu sunt legate. Dalí insista pe legătura dintre imaginaţie şi iraţionalitate: „Toată ambiţia mea pe plan pictural este să materializez imaginile iraţionalităţii mele concrete cu cea mai imperialistă furie a preciziei imaginilor iraţionalităţii concrete. Deoarece lumea imaginativă şi iraţionalismul concret sunt de aceeaşi evidenţă obiectivă, de aceeaşi consistenţă, de aceeaşi duritate, de aceeaşi grosime convingătoare, cognoscibilă şi comunicabilă, ca aceea a lumii

[818] Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935, p. 16
[819] Leslie Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company Publishers, 2004, p. 242
[820] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, Introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 26

exterioare, a realităţii fenomenale"[821]. Conform lui Dalí, pictura suprarealistă se baza pe o viziune a lumii externe filtrată prin simţuri şi era, deci, precară, fragmentată şi ciudată. El propune să se abordeze realitatea prin intermediul *instinctului* şi a *intuiţiei*. Îndepărtându-se de *percepţie*, dar şi de raţionalitatea *ideii*, artistul, ca şi omul de ştiinţă, trebuie *să intuiască realitatea* şi, la fel ca omul primitiv, să o descopere *instinctiv*. Aceasta nu implică evitarea, ocolirea lumii reale, ci, mai degrabă, abordarea ei în alt fel. El indică realizarea reprezentării lumii obiective în timp ce înzestrează această lume cu un aspect de absolută irealitate, de imaginar, supranatural, de fantezie, chiar dacă este luată din realitate. Prin acest procedeu, el se rupe de percepţie şi atinge inspiraţia poetică, lirismul şi invenţia. Pentru a explica acest proces, Dalí face referire la Freud şi la inconştient. El susţinea că fiind prea familiari cu realitatea, oamenii nu o mai văd. Numai iraţionalitatea – ceea ce reprezintă, într-o oarecare măsură, suprimarea inteligenţei – permite lucrurilor să fie înzestrate cu o valoare nouă, reală. La artiştii care au *o viaţă spirituală superioară altor oameni*, subconştientul poate atinge, în anumite momente, punctul de dominare a *imaginii reale* născocite de *inteligenţă* în mintea conştientă. Dezechilibrul provocat de activităţile iraţionale peste cele raţionale – dereglarea simţurilor, cum spuneau suprarealiştii, – face posibil să mergi mai aproape de adevărata realitate a lucrurilor, spre acel lirism *unde începe iraţionalul,* deoarece *acolo începe şi poezia*. Plecând de la ideea că realitatea conţine super-realitatea, Dalí credea că nu era o problemă a două lumi separate, ci, de fapt, de o singură entitate; era, pur şi simplu, o problemă de *a şti să vezi*. Pictorul credea că această nouă realitate nu poate fi percepută decât de copii sau de oamenii primitivi. Omul modern, jumătate copil, jumătate primitiv, un iubitor de cinema, de sport, de cluburi de dans, de curse de maşini şi de jazz, este, de asemenea, capabil să o înţeleagă. La fel ca membrii generaţiei tinere, artiştii contemporani pot captura această realitate. Ca şi noua societate, noua artă trebuie să fie rapidă, instinctuală, intuitivă.[822] Iată cum Dalí devine pedagogul noului mileniu care bătea la porţi.

Conform artistului spaniol, diferitele obiecte au un minimum de înţeles mecanic, dar, când sunt văzute cu *ochiul interior,* evocă imagini care sunt rezultatul actelor inconştiente. Activitatea paranoico-critică nu este un status, o stare pasivă – cum sunt halucinaţiile, visele, onirismul experimental şi automatismul psihic, deja în uz în experimentarea suprarealistă –, ci este o stare activă, care, prin puterea şi violenţa sa, foloseşte coincidenţa şi pretextele pentru a produce a doua

821 *Idem, La conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935, pp. 12 – 13
822 Félix Fanés, *Salvador Dalí: The Construction of the Image, 1925 – 1930,* S. E. Electa España, S. A., 2007, p. 100

imagine.[823] Deoarece delirul paranoiei, fundamentul activităţii paranoico-critice, posedă o structură sistematică, orice explicaţie a reprezentării lui, psihanalitică sau de altă natură, este un fenomen *a posteriori*, o super-impunere asupra unei picturi care există deja ca un fenomen. Scopul activităţii paranoico-critice este de a discredita lumea realităţii printr-o confuzie meticuloasă între raţional şi iraţional, între real şi delir. Dalí translatează această tehnică măiestrită în mai multe tablouri pe care le pictează în anii 1930, explorând la maximum delirul iraţional al paranoiacului cu imagini multiple.[824] Paranoia este acceptată ca un fapt cotidian, ca o stare a omului nou, condamnat la libertate, la nihilism, un lucru care trebuie descris, exorcizat. Numai conştientizându-şi lumea interioară, în toată profunzimea sa, omul poate înţelege ce este realitatea.

Treptat, Dalí a devenit liderul suprarealiştilor, declamând: *Eu sunt suprarealismul!* parafrazându-l pe Louis al XIV-lea, care spunea *„Statul sunt eu!"*. Îşi cultiva paranoia declarând: „sunt, pentru epoca noastră, geniul cu cea mai vastă spiritualitate, un adevărat geniu modern"[825]. Suprarealiştii au aclamat metoda paranoico-critică a lui Dalí de accesare a inconştientului pentru o creativitate artistică mai mare. Perceperea de multiple imagini într-o singură configuraţie reprezenta atât abilitatea artistului, cât şi a privitorului, dar era, în primul rând, un proces prin care Dalí a găsit noi şi unice căi de a vedea lumea din jurul său.

Poate invidios pe succesul artistului catalan, care îi submina autoritatea în cadrul grupului suprarealist, al cărui fondator era, André Breton s-a ridicat împotriva lui, acuzându-l că sprijină fascismul, că se auto-prezintă excesiv şi că are o lăcomie financiară incredibilă. A urmat expulzarea pictorului catalan şi din cercul suprarealiştilor, în 1934.

Întâlnirea cu Zeul – metoda paranoico-critică primeşte confirmarea absolută

Dalí i-a considerat pe psihanalistul vienez Sigmund Freud (1856 – 1939) şi pe artistul spaniol Pablo Picasso (1881 – 1973) ca pe reflexii ale tatălui său. Salvador a încercat de mai multe ori să-l viziteze pe Freud la Viena, dar nu a reuşit. În 1938, când Hitler a anexat Austria, Freud a plecat în exil la Londra. Dalí îl avea ca patron pe Edward James, care era amic cu Stefan Zweig, care, la rândul

[823] Pithamber R. Polsani, *The image in a fatal kiss: Dali, Lacan, and the paranoiac representation*, în Manuel Delgado Morales, Alice Jan Poust (editors), *Lorca, Buñuel, Dali: Art and Theory*, Associated University Presses, 2001, p. 160

[824] *Ibidem,* p. 161

[825] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, Introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 11

său, era prieten apropiat cu Freud. Artistul spaniol l-a rugat pe James să-i facă rost de adresa lui Zweig. După ce a primit o serie de scrisori de la Dalí, rugându-l să-l introducă în casa lui Freud, Zweig a răspuns. El a vorbit cu Freud, care era bolnav şi slăbit, având deja 79 de ani şi cancer de maxilar. Zweig l-a prezentat pe tânărul Dalí ca fiind *cel mai credincios şi mai recunoscător discipol al ideilor freudiene printre artişti*. Freud a acceptat întâlnirea şi i-a acordat tânărului artist spaniol o audienţă.

Întâlnirea a avut loc pe 19 iulie 1938. Dalí i-a arătat lui Freud lucrarea sa *Metamorfosis de Narciso (Metamorfozele lui Narcis),* iar Freud i-a permis pictorului să-i facă un portret. Se pare că cei doi au fost impresionaţi unul de celălalt. Pentru Dalí, întâlnirea a fost una dintre cele mai importante experienţe ale vieţii sale. Artistul a făcut o impresie deosebită asupra lui Freud, deoarece, la câteva zile, el i-a scris lui Zweig, elogiind autenticitatea artistului: „Aş vrea să-ţi mulţumesc pentru că mi l-ai introdus pe vizitatorul de ieri. Până acum înclinam să-i consider pe suprarealişti, care se pare că m-au ales ca patron al lor, ca nebuni incurabili. Tânărul spaniol, oricum, cu ochii săi candizi, fanatici şi cu abilităţi tehnice fără îndoială m-a făcut să-mi reconsider opinia. De fapt, ar fi foarte interesant să se investigheze calea prin care asemenea pictură a fost compusă"[826].

Dalí a continuat să picteze conform metodei paranoico-critice, juxtapunând tehnica academică cu zugrăvirea personajelor halucinatorii în peisaje fantastice. Avea preferinţe pentru imagini ce revin: girafe în flăcări, ceasuri moi, care curg ca şi cum ar fi din ceară topită, figuri umane cu sertare pe jumătate deschise ce protruzionează din ele etc.

După bombardamentul nuclear al oraşelor japoneze Hiroshima şi Nagasaki, în august 1945, arta lui Dalí a luat o nouă direcţie. Lumea se schimbase şi artistul se uita spre religie şi spre ştiinţă pentru a înţelege mai bine viaţa. Devine fascinat de fizica nucleară şi începe să se inspire din activitatea ştiinţifică contemporană sieşi: descoperirea neutronilor, a electronilor şi a protonilor, deşi continuă să folosească *imaginile duble*. Începe să fie preocupat de subiecte religioase şi mistice, deoarece redescoperă credinţa în Dumnezeu[827], pe care le recheamă, de fapt, din perioada lecturilor lui Nietzsche, cel care l-a făcut să aibă primele *întrebări şi îndoieli de natură pre-mistică*.[828] Dalí s-a întors progresiv spre puterea religiei, a credinţei, a Bisericii catolice şi îşi redirecţionează arta spre subiecte religioase, înţelegând că abominabilul Război, ce secerase milioane de victime, îi îndreptase pe oameni spre Dumnezeu.

826 Tim McNeese, Salvador Dalí, *Salvador Dalí*, Infobase Publishing, 2006, p. 88
827 Salvador Dalí, *op. cit.*, p. 20
828 *Ibidem*, p. 17

Aparent, Dalí nu luase până atunci biserica în serios, iar religia şi credinţa au fost rareori subiectele picturii sale. În *Jurnalul unui geniu*, Dalí mărturiseşte însă că, în relaţia sa cu grupul suprarealiştilor, a vrut să fie precum un iezuit. Iezuiţii au fost consideraţi ca fiind ordinul catolic care îndeplinea misiunea de serviciu secret al Vaticanului. În această calitate, ei aveau rolul de a se infiltra în diferite comunităţi spirituale, opuse Bisericii catolice, având rolul de a le distruge din interior. Astfel, iezuitul secolului al XVII-lea trebuia să practice alchimia, magia sau demonologia şi să ajungă, în final, să le destructureze, dovedindu-le inutilitatea. Iezuitul trebuia să ajungă cel mai ilustru magician sau alchimist şi apoi trebuia să găsească soluţia de a resemnifica totul dintr-o perspectivă şi practică cu deschidere creştină. Pentru că era creştin, Dalí va folosi aceeaşi metodă peste timp: se va infiltra în cercul suprarealiştilor, care erau, de regulă, atei şi, fascinaţi de extrema stângă, doreau să intre în Partidul Comunist francez, dezvoltând o concepţie nihilistă. „Aşadar, bine îmbibat de tot ce publicaseră suprarealiştii, de Lautréamont şi marchizul de Sade, mi-am făcut intrarea în grup înarmat cu buna mea credinţă foarte iezuită, dar cu gândul ascuns de a ajunge repede lider”[829]. Suprarealiştii negau *orice* doar de dragul negării. Dalí, prin forţa caracterului său, va ajunge, într-un final, să fie recunoscut ca etalonul suprarealismului, astfel că orice făcea el atrăgea atenţia. Odată realizat acest scop, el a putut să redirecţioneze suprarealismul cu ceea ce aceasta avea mai valoros înspre credinţă, anunţând zgomotos intrarea creaţiei sale artistice în etapa mistico-nucleară. Această etapă va fi determinată de descoperirea credinţei prin filosofie, în urma lecturii operelor lui Kierkegaard: „Tocmai atunci se găsi şi sirena kierkegaardiană să cânte ca o privighetoare amărâtă şi puturoasă. Şi, deodată, toţi şobolanii latrinelor existenţialiste, care păcătuiseră prin canale în vremea ocupaţiei, şi-au scuipat în gura mare dezgustul faţă de resturile festinului suprarealist, pe care le lăsasem în ei ca lada de gunoi. Totul era extraordinar de abject, iar omul însuşi era inutil”[830]. Se poate spune, aşadar, că Kierkegaard a fost marele profesor de creştinism al lui Dalí.

Artistul Dalí a fost întotdeauna creştin în străfundul sufletului său, dar avea nevoie de experienţa nihilistă pentru a-l descoperi pe Dumnezeu, avea nevoie de o cale pentru a ajunge la Dumnezeu, întocmai ca Dostoievski sau Descartes. În grupul suprarealiştilor, Dalí a aflat că totul era permis, deoarece *era vorba despre transcrierea spontană a gândului, fără niciun control din partea raţiunii, a esteticii şi a moralei.*[831] Dar putem trăi în această lume în care filmele, picturile, poeziile exprimă arta lui NU absolut? Dacă nu putem trăi în această lume, atunci trebuie să ne

[829] *Ibidem*, p. 19
[830] *Ibidem*, p. 28
[831] *Ibidem*, p. 18

întoarcem la Dumnezeu. Şi artistul catalan a făcut întocmai acest lucru: *Dalí este singurul dintre reprezentanţii importanţi (ai suprarealismului) care a reuşit să-şi transforme experienţa religioasă cotidiană „catolică, apostolică şi romană" în materie artistică de cea mai bună calitate, capabilă să rămână fidelă atât spiritului dogmei…, cât şi spiritului suprarealist*[832]. Ca şi Sfântul Augustin, după ce a experimentat partea pulsională, iraţională, a existenţei, Dalí s-a întors la Dumnezeu.[833] Totodată, el s-a considerat un iezuit la fel ca Descartes, care a pus în scenă îndoiala hiperbolă, testându-şi, astfel, credinţa.

Descartes şi-a asumat totalmente scepticismul baroc, devenind un etalon al acestuia, prin îndoiala de tip hiperbolă, care este tot o formă de nihilism, dar a cărei finalitate, spre surprinderea lectorului *Meditaţiilor,* va fi aceea a certitudinii existenţei lui Dumnezeu. Astfel, filosoful francez a reuşit să convertească ambivalenţele baroce într-un veritabil drum al certitudinii, în care religia se îmbină cu ştiinţa. Îndoiala hiperbolă carteziană se finalizează printr-un act de voinţă, prin puterea absolută a Eului de a spune NU. Rezultatul acestei voinţe de a nega totul este transformarea realului în ceva falsificat în integralitate şi de neacceptat, ce stă sub patronajul Geniului Rău. Însă, acest Geniu Rău recheamă ca necesară existenţa Eului gânditor, ce-şi asumă actul îndoielii.

Salvador Dalí, la fel ca şi Descartes, experimentează, prin nihilismul artistic, o posibilă lume onirică, care devine, putem spune, un teritoriu al unui Geniu Rău, al unui inconştient morbid, putrefact, fecal, anal, hidos, îngrozitor, dar pe care, totdeauna, artistul îl depăşeşte prin forţa mesajului lui, deoarece fiecare tablou al său poartă o filosofie. Acest mesaj depăşeşte monstruosul, aducând în scenă Eul pictorului, un Eu supralicitat de Dalí, care poartă în el stigmatul genialităţii. *A te cufunda în nebunie fără ca să înnebuneşti* – aceasta este metoda paranoico-critică. De aceea, regretul lui Dalí a fost faptul că marele Nietzsche, cel care i-a fascinat adolescenţa şi tinereţea, s-a scufundat atât de adânc în apele tulburi ale inconştientului până când a înnebunit.[834]

Deoarece misticii se bazau mai ales pe viziuni ca experienţe religioase care îi aduceau mai aproape de Dumnezeu, Dalí credea că misticismul era un fel de expresie suprarealistă, una care se focaliza pe inconştient. În 1949, a făcut prima dintre cele două vizite la Vatican, pentru a se întâlni cu Papa Pius al XII-lea. În timpul audienţei private, el îi arată Sfântului Pontif tabloul abia finalizat: *Madonna din Port Lligat* (1949). Pius al XII-lea i-a apreciat lucrarea şi îl felicită pentru în-

832 Dalí, *Unspeakable Confessions*, p. 250, *apud* Ilaria Schiaffini, *From Hell to Paradise or the Other way round? Salvador Dalí's Divina Commedia*, în Antonella Braida, Luisa Calè (editors), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Ashgate Publishing, 2007, p. 146

833 *Idem*, *Jurnalul unui geniu,* Introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 21

834 *Ibidem*, p. 17

toarcerea sa la *misticismul atavic*. Rămânând o perioadă la Roma, Dalí începe să studieze arta religioasă. Îi redescoperă pe Velásquez şi pe Zurbarán, compatrioţii săi, care au pictat subiecte religioase în secolul al XVII-lea, şi citeşte operele teologului iezuit Pierre Teilhard de Chardin, ale cărui idei religioase l-au fascinat. Artistul spaniol se hotărăşte: de acum încolo, arta sa va fi o combinaţie de suprarealism, renaştere şi baroc iberic. El apelează la ideile artistice ale Renaşterii târzii şi ale barocului, poate pentru că se potriveau deja cu stilul său – erau teatrale, pline de culoare şi decorative şi, mai ales, erau aliate ale Bisericii catolice.[835] Îmbrăţişând catolicismul, artistul se reinventează, deci, ca şi clasicist. Inspirându-se din maeştrii Renaşterii târzii şi din lumea contemporană, Dalí îşi trâmbiţează noul stil artistic, *misticismul nuclear*, devenind interesat de efecte optice, iluzionism şi de ştiinţă. În *Jurnalul unui geniu*, Dalí afirmă că „misticismul meu nuclear de acum nu este altceva decât fructul – inspirat de Sfântul Duh – al experienţelor demonice şi suprarealiste de la începutul vieţii mele"[836].

Dalí – pictorul luminii infernale

La începutul anilor 1950, *Divinul* Dalí era mai faimos ca niciodată. Era recunoscut pentru arta sa ciudată, pentru extraordinar de lunga sa mustaţă, pentru binecunoscutul său baston. Şi, lucru îmbucurător pentru el, picturile sale se vindeau cu preţuri ameţitoare. În această perioadă, el a început ciclul de ilustraţii pentru minunatele capodopere ale literaturii europene, *Don Quijote* şi *Divina Comedie*. De altfel, ilustrarea textelor literare a reprezentat o dimensiune constantă a producţiei artistice a lui Dalí. Încă din perioada suprarealistă, el realizase imagini pentru lucrările lui Bréton, Éluard şi Lautréamont.

După primele acuarele ale lui Dalí, inspirate de textul *Divinei Comedii,* din perioada 1950 – 1952, Secretariatul Italian pentru Educaţie i-a comandat ilustrarea unei ediţii a poemului care să celebreze cei şapte sute de ani de la naşterea poetului, în 1965. Acuarelele lui Dalí trebuiau reproduse sub formă de gravuri pe lemn şi autorizate spre publicare ca o ediţie limitată.[837] La primirea comenzii, Dalí a început imediat să lucreze la acest proiect, în care s-a implicat cu multă pasiune. Primele acuarele au fost expuse, din martie până în iunie 1954, într-o expoziţie la Palazzo Pallavicini Rospigliosi din Roma, apoi au mers la Veneţia şi Milano. Însă, atunci când proiectul a fost anunţat public, italienii s-au scandalizat că un spaniol a fost ales pentru această comandă şi, în aceste condiţii, comanda a fost anulată.

[835] Carlos Rojas, *Salvador Dalí, Or The Art of Spitting on Your Mother's Portrait*, The Pennsylvania State University Press, 1993, p. 88
[836] Salvador Dalí, *op. cit.,* p. 29
[837] *Ibidem,* pp. 16 – 17

Atunci orgoliosul Dalí hotărăşte să renunţe la a mai colabora cu italienii şi se întoarce spre francezi. A creat o serie de o sută de acuarele şi, în 1960, Dalí îşi inaugurează expoziţia cu ilustraţiile *Divinei Comedii* la Muzeul Galliera din Paris, apoi a oferit drepturile de autor ale reproducerii acuarelelor unor editori francezi cu care publicase şi ediţia sa ilustrată la *Don Quijote,* în 1957[838]. Timp de trei ani, acuarelele lui Dalí au fost translatate în gravuri printate şi, în final, ediţia celor o sută de acuarele pentru *Divina Comedie* a apărut la începutul anului 1964 (vezi Anexa nr. 2. *Structura Infernului dantesc în imaginarul dalinian*[839]).

Infernul lui Dalí este luminos şi poate sugera dorinţa pictorului de a compune o parabolă vizavi de soarele comunist sau de cel nazist. Primul simboliza drumul luminos propus de Lenin şi Stalin; cel de-al doilea era corelat cu zvastica, fiind şi ea tot un simbol solar. Lumina Infernului dalinian este o parabolă a tuturor ideologiilor moderne ale luminii şi ale iluminării. Nazismul şi comunismul sunt văzute ca eşecuri ale iluminării şi ale speranţei că, prin tehnologie şi ideologie umanistă, condiţia umană ar putea fi ameliorată. Iluminismul s-a finalizat în lumina orbitoare şi infernală a bombardamentelor de la Hiroshima şi Nagasaki, lăsând în urma lor imagini dantești. Această lumină ideologică se revarsă asupra drumului dalinian ce şerpuieşte prin *Infern*; ea se reflectă orbitor în caldarâmul căii alese de pictorul catalan şi ne conduce spre maxima consacrată: *Drumul spre Infern este pavat cu bune intenţii.*

Adesea considerată a fi cea mai importantă operă medievală a literaturii europene, *Divina Comedie* a fost scrisă între anii 1307 şi 1321. Dante a început *Commedia* în Verona, unde plecase în exil şi a finalizat-o în 1321, cu puţin timp înainte de a muri, la Ravenna. Opera descrie călătoria simbolică a lui Dante prin Infern, Purgatoriu şi Paradis. Poemul epic cuprinde trei cărţi, fiecare alcătuit din treizeci şi trei de cânturi, la care se adaugă un cânt introductiv. Dalí a considerat acest proiect a fi cel mai important din cariera sa. Ca şi Dante, pictorul catalan se afla la jumătatea vieţii şi a lucrat aproape zece ani pentru a împlini o capodoperă.

Modul în care Dalí a elaborat imaginile sale ne ajută să-i înţelegem munca ca ilustrator. Conform metodei sale paranoico-critice, imaginea grafică este rezultatul unei serii de translaţii succesive ale conţinuturilor inconştientului, care sunt produse printr-un proces de condensare şi de dislocare semantic, analog cu ceea

838 Ilaria Schiaffini, *From Hell to Paradise or the Other way round? Salvador Dalí's Divina Commedia*, în Antonella Braida, Luisa Calè (editors), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts,* Ashgate Publishing, 2007, pp. 141 – 142

839 Interpretările psihanalitice au fost inspirate de imaginile gravurilor daliniene, accesate la adresa www.lockportstreetgallery.com/DivineComedy1.htm (consultată la data de 24.11.2014). Planşa „Structura *Infernului* dantesc" este concepută de Marius Dumitrescu şi realizată tehnic de Alexandra Panaete.

ce apare în fenomenele paranoide şi halucinatorii. Chiar dacă, uneori, Dalí pare că se îndepărtează de mesajul dantesc, de fapt el traduce textul într-un cod personal. Lectura artistului nu este limitată de interpretarea poveştii textului, ci exploatează potenţialul metaforic al cuvintelor lui Dante, care sunt amplificate în propriul său angrenaj de asociere[840]. Din analiza ilustraţiilor la *Divina Comedie,* oricine realizează că Dalí a citit opera poetului florentin cu interes, identificând în cânturile acesteia propria sa evoluţie spirituală.

Poemul dantesc îi oferă lui Dalí o călătorie retrospectivă prin momentele-cheie ale propriei sale creaţii artistice. Pictorul ataşează textului liric toate simbolurile şi tehnicile folosite de el până atunci, ceea ce a condus la realizarea unui fel de enciclopedie a stilului dalinian, concretizată în cele o sute de ilustraţii. Apropierea lui Dalí de Dante a condus la o adevărată obsesie a artistului catalan pentru „Poetul suprem", până la identificare chiar, mai ales că numele **DALÍ** se poate obţine din alăturarea primelor litere ale numelui lui **D**ante **ALI**ghieri. Faptul că a realizat o sută de acuarele pentru ilustrarea *Divinei Comedii* demonstrează aderenţa sa la divizarea *Comediei* în o sută de cânturi. Întocmai ca textul dantesc, *Infernul* este ilustrat de 34 de imagini, iar *Purgatoriul* şi *Paradisul,* cu câte 33 fiecare. În plus, Dalí urmăreşte atent fiecare pas al călătoriei lui Dante, ceea ce sugerează relaţia strânsă a ilustraţiilor cu textul literar. Artistul spaniol realizează şi alte paralelisme între poemul dantesc şi viaţa sa. Gala, Gradiva, Galutka este o altă imagine a Beatricei. Ea reprezintă pentru Dalí acea putere supranaturală care îl conduce, zi de zi, spre Paradis. Virgil este identificat cu Freud, maestrul inconştientului, care îi trezea tenebrele războiului şi spaimele epocii sale, dar, în acelaşi timp, îl făcea să înţeleagă toate aceste frici bolnăvicioase, pentru ca să se poată vindeca de ele.

În ilustraţiile pentru *Divina Comedie*, Dalí face o interpretare sistematică, inerentă în procesul paranoic. În demersul său, artistul catalan pleacă de la proiectarea propriilor obsesii şi preocupări scabroase pe „marea scenă a lumii", înzestrându-le, astfel, cu universalitate. Aceste obsesii ieşeau la iveală dintr-un substrat al subconştientului care este comun tuturor oamenilor şi, de aceea, ele sunt universal aplicabile. Metoda de lucru daliniană consta în cunoaşterea iraţionalului pe baza sistematizării fenomenului delirant. Dalí se situează în centru, cu amintirile negative legate de tatăl său, cu teoriile sale sexuale infantile şi adolescentine, cu relaţia sa cu Gala, muza şi soţia sa, cu ororile războaielor la care fusese martor. Multe dintre legăturile asociative sunt sudate într-o reţea de coincidenţe. Prin metoda sa paranoico-critică, Dalí creează o structură de interpretare care, virtual, există independent de interpret şi, totuşi, este el, Dalí însuşi, participând la această

[840] Ilaria Schiaffini, *op. cit.,* pp. 141 – 142

activitate ca *„actor şi spectator simultan",* care o aduce în existenţă prin puterea facultăţii sale paranoice.[841] Dalí dorea „să cunoască iraţionalul până la capăt, ca un raţionalist absolut ce era, şi asta nu ca să descopere un nou repertoriu literar şi uman, ci tocmai, dimpotrivă, ca să adune la un loc şi să supună iraţionalul abia cucerit"[842].

În ilustraţiile lui Dalí, identificăm anxietăţile ce apar din fanteziile sale orale şi anale, sadism sau canibalism. Artistul aplică şi aici *estetica morfologică a moalelui şi tarelui* ce se relevă în prezentarea ca fiind moi a obiectelor pe care le percepem ca fiind dure şi întărirea, fosilizarea, pietrificarea celor cunoscute de noi ca fiind moi. Aceste mecanisme au fost explicate mai proeminent în deformarea corpului uman, mai ales a capului şi oaselor, cu accentuarea specială asupra monstruozităţii dezvoltate la nivelul capului şi a feluritelor protruzii ce înmuguresc din corp. Dalí, fără îndoială, semnifică o eroticizare universală a obiectelor realităţii exterioare.[843]

La drum cu Dante şi Dalí, prin *Infern*

Vom analiza mai jos câteva dintre ilustraţiile *Infernului* dalinian. Proptele în formă de furcă, oase perforând pielea, corpuri moi sau cristalizate, protruzii diforme ale corpului personajelor, metamorfoze scatologice: la prima vedere, ilustraţiile daliniene ale *Comediei* lui Dante, atât de tipice pentru artistul catalan, par a fi greu de asociat cu capodopera dantescă, despre care publicul avea deja o anumită reprezentare. Cele mai multe tablouri din această serie conţin referinţe la natura elementară a pulsiunilor umane, o temă-cheie în opera lui Dalí şi, chiar dacă, uneori, artistul catalan se îndepărtează de cuvintele lui Dante, înclinaţiile păcătoase ale omului sunt privite prin lentilele culturii psihanalitice. Pe de altă parte însă, Dalí, suprarealistul, lasă polisemia imaginilor deschisă interpretării privitorului.

„Muntele încântător"

În prima imagine a Infernului, Dalí introduce călătoria spre cealaltă lume. Într-un peisaj deşertic, în depărtarea căruia se observă câteva stânci golaşe, un personaj ce poartă pe umeri o mantie roşie, păşeşte în afara drumului drept şi se îndreaptă către un deal, ce arborează nouă chiparoşi. Umbra alungită, înfăţişată în spatele umerilor personajului, intersectează drumul în unghi drept şi îl împarte în două jumătăţi posibil egale. De la prima vedere, recunoaştem versurile lui Dante:

---

841 Haim Finkelstein, *Dalí's small stage of paranoic ceremonial*, în Robert Havard (editor), *A Companion to Spanish Surrealism*, Tamesis, Woodbridge, 2004, pp. 125 – 126

842 Salvador Dali, *Jurnalul unui geniu*, Introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 27

843 Haim Finkelstein, *op. cit*., pp. 126 – 127

„Spre-amiaza vieţii noastre muritoare
ajuns, într-o pădure-ntunecoasă
mă rătăcii pierzând dreapta cărare"[844],

dar şi următoarea secvenţă:

„Şi stând o vreme, am apucat apoi
să urc pe coasta neumblată, – arare,
proptit în mers pe talpa dinapoi".[845]

În loc de pădurea întunecoasă, Dalí plasează prima scenă într-un loc arid şi de o strălucire orbitoare ce caracterizează cele mai multe episoade infernale.[846] Solaritatea infernală poate fi înţeleasă şi ca o cheie pentru metoda paranoico-critică, ce aducea lumină în inconştient. Această luminozitate excesivă mai poate fi interpretată şi în sensul pe care îl oferea Freud Supra-Eului, care, în acest caz, se descoperă ca fiind chinuitor, agresiv, ca instanţă moralizatoare ce pătrunde peste tot, în faţa căruia Eul nu poate să ascundă nimic. Această abordare a textului dantesc urmăreşte să aducă originalitate în abordarea acestui subiect atât de mult ilustrat. Chiar Dalí ne spune că a dorit, în primul rând, să se distanţeze de cel mai cunoscut ilustrator modern al lui Dante, Gustave Doré. În *Jurnalul unui Geniu*, Dalí mărturiseşte: „Gustave Doré vedea infernul ca pe o mină de cărbune, eu mi l-am închipuit sub un cer mediteranean, într-o oroare exacerbată"[847]. Pustietatea aridă, stâncile golaşe şi micile ierburi, unele uscate de arşiţa soarelui, erau peisajele familiare artistului, ce oscila între Figueres, oraşul natal, şi Cadaqués şi Port Lligat, oraşele de suflet adoptate la maturitate, toate aflate sub semnul Mediteranei. De altfel, Dalí foloseşte în arta sa, în mod obsesiv, anumite teme şi simboluri, printre care se regăseşte şi acest peisaj dalinian tipic, sub forma unui plan infinit dezolant. Pictorul catalan aduce un nou indiciu asupra alegerii sale: „Frumuseţea supremă a Mediteranei e înrudită cu cea a morţii"[848] şi, prin urmare, cea mai potrivită imagine pentru a anunţa intrarea în Infern.

La a doua privire, psihanalitică, identificăm în personajul operei pe însuşi Dalí, care se înfăţişează privitorului într-o mantie de culoare roşu închis, simbol alchimic ce reprezintă *faza rubedo,* în care are loc coacerea, zămislirea ori regene-

[844] Dante Alighieri, *Divina Comedie. Infernul*, I: 1-3, în româneşte de Eta Boeriu, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 3
[845] *Ibidem,* I: 28-30, p. 4
[846] Ilaria Schiaffini, *op. cit*., p. 141
[847] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, Introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 126
[848] *Ibidem,* p. 90

rarea omului sau a Operei[849], reprezentând determinarea artistului de a genera o operă cu totul nouă, pentru a obţine nemurirea. Pe dealul din faţa sa, se observă cei nouă chiparoşi, dintre care ultimii trei devin imponderabili şi suie spre cer arătând direcţia pe care o luase în acea perioadă (1949 – 1952) creaţia daliniană: misticismul nuclear. De la început, aşadar, Dalí se prezintă în faţa privitorului ca fiind mistic şi dornic de nemurire, convins că, folosind metoda care l-a făcut celebru, va genera imagini care să schimbe reprezentarea vizuală pe care o are publicul despre *Divina Comedie*.

„Reasigurarea"

Dante a iubit-o în secret pe Beatrice, o tânără pe care a întâlnit-o fizic doar de două ori în viaţă, dar pe care a idealizat-o, consacrând-o drept muză a inspiraţiei, mai ales în anii ce au urmat morţii ei timpurii. Poetul toscan a ales să-şi exprime iubirea pentru Beatrice printr-o formă respectuoasă a admiraţiei, fără a fi preocupat de apariţia ei fizică. Tânăra florentină, ca persoană, era o entitate necunoscută pentru Dante, dar ea reprezenta, simbolic, un ideal al frumuseţii, al bunătăţii şi a tot ce poate fi mai minunat ca prezenţă în această lume.

În *Divina Comedie*, călătoria lui Dante stă sub semnul raţiunii umane, întruchipată de poetul latin Virgil, autorul *Eneidei,* dar mai important decât acest ghid este credinţa, Iubirea Divină, întruchipată de Beatrice, care îl duce pe poetul florentin mult mai departe decât poate Virgil, care este păgân şi nu-l cunoaşte pe Dumnezeu. Beatrice este una dintre cele trei femei cereşti îngrijorate de starea sufletului poetului. Auzind despre necazurile pelerinului Dante de la Sfânta Lucia, care, la rândul ei, fusese anunţată de Fecioara Maria, Beatrice s-a coborât în Limb pentru a-l ruga pe Virgil să-l călăuzească pe poet prin Infern. Ea este apoi ghidul care îl conduce pe Dante spre sferele Paradisului, de unde, cu ajutorul Fecioarei Maria, poetul este capabil să-l întâlnească pe Dumnezeu.

Dalí s-a identificat într-atât cu viaţa şi opera poetului florentin, încât considera relaţia sa cu Gala ca pe reflectare a legăturii dintre Dante şi Beatrice: „timp de treizeci de ani, în exil şi condamnat la moarte, Dante a visat la Beatrice. El a găsit refugiul în viziunea sa (…) El a strâns cele paisprezece mii de versuri ale cântecului său în cele două cuvinte-cheie ale *Divinei Comedii:* «Iubirea care mişcă soarele şi alte stele». Iubirea care i-a îngăduit să supravieţuiască şi stelele în care a sperat s-o găsească pe Beatrice. Prin el, mă imaginez pe mine fără Gala şi sunt ruinat, sfărâmat într-o teroare retrospectivă. Nu am făcut niciuna din acele ilus-

[849] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* vol. 3, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p. 171

traţii decât hăituit de această idee ce stătea în apropierea mea"[850]. În Gala, Dalí a văzut iubirea vieţii lui, muza ce i-a stat alături până la moarte.

În ilustraţia *Reasigurarea,* pictorul catalan prezintă două personaje în care îi recunoaştem, de la prima vedere, pe cei doi protagonişti ai *Divinei Comedii*, Dante şi Beatrice. Dar, totodată, sub mantia misterioasă, de culoare galbenă ca aurul, îl putem ghici şi pe Dalí, privind-o admirativ pe Gala lui, imaginată ca ideal feminin, pictată în stil renascentist. Culoarea galbenă a mantiei este asociată cu veşnicia, cu nemurirea, şi Dalí devine conştient că ilustraţiile daliniene ale *Divinei Comedii, atât de încărcate de simboluri şi exprimând o multitudine de faţete, niciuna asemănătoare alteia,* vor deveni parte a culturii secolului al XX-lea şi-i vor asigura un loc în Parnas. Stropii de ploaie ce cad asupra siluetei masculine au o dublă semnificaţie: de fertilizare spirituală şi materială[851]. Poate fi atât inspiraţia divină pe care artistul o transpune în arta sa doar când este alături de muza sa, Gala, dar poate interveni aici şi simbolismul sexual al ploii ca spermă.

„Charon"

Ilustraţia intitulată *Charon* este emblematică pentru intrarea în Infern, Dante plasându-l aici pe primul paznic care trece sufletele păcătoşilor peste apa Acheronului:

„Şi iată-n zări, pe-o luntre pântecoasă
venea spre noi un moş cărunt la pleată,
strigând «Vai, ţie, tagmă păcătoasă!
Tu n-ai să ajungi la ceruri niciodată;
pe cel'lalt ţărm am să te duc, să ştii,
în pururi noapte, -n foc şi ger deodată»"[852].

Privitorul identifică, din prima clipă, în personajul central dalinian, pe luntraşul Infernului, ce ţine în mâna stângă vâsla şi cu dreapta le arată umbrelor morţilor din barcă direcţia în care trebuie să ajungă: Infernul. Dar, dincolo de imaginea arhicunoscută, personajul Charon din această ilustraţie îl reprezintă pe Dalí însuşi, întors cu spatele la public, pentru că el este conducătorul suprarealiştilor, dar şi salvatorul picturii secolului al XX-lea. Personajul este în măsură să indice triumfător calea dreaptă, pe care trebuie să se îndrepte artele vizuale. Centrarea

[850] Dali, *Unspeakable Confessions*, p. 250, *apud* Ilaria Schiaffini, *From Hell to Paradise or the Other way round? Salvador Dalí's Divina Commedia*, în Antonella Braida, Luisa Calè (editors), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Ashgate Publishing, 2007, p. 146
[851] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 110
[852] Dante Alighieri, *op. cit.,* III: 82-87, pp. 22 – 23

privirii publicului pe fese şi testiculele personajului simbolizează temele scatologice, pentru care artistul Dalí a fost aclamat şi criticat, în acelaşi timp.

Charon al lui Dalí reia o temă din tinereţea pictorului, cea a anusului, enunţată şi asumată în perioada intrării pictorului în grupul suprarealiştilor parizieni. Atunci, chiar şi Breton s-a arătat şocat de elementele scatologice prezente în picturile catalanului, mai ales sub forma *fantasmelor anale*[853]. Dalí a vrut să experimenteze nihilismul biologic din punct de vedere uman. Să fii atras de fecale, de sadomasochism, de iraţional înseamnă, practic, să negi tot ceea ce este uman. Dalí era fascinat de descoperirea dimensiunii animale din om. Descoperă acest lucru citindu-i pe Freud şi pe Nietzsche. Universul pulsiunilor ilicite este opus dimensiunii civilizaţiei, el recheamă înţelegerea şi acceptarea naturii animale din om, care este iraţională, precivilizaţională sau chiar necivilizaţională. Prin întreaga sa operă, Dalí neagă toate convenţiile şi spune NU! la orice.

Charon al lui Dalí are o musculatură bine dezvoltată, încordată. Liniile imaginare ce unesc colţurile opuse ale imaginii se întretaie la nivelul anusului şi testiculelor luntraşului, atrăgând, astfel, ochiul privitorului în acest punct, ca centru al imaginii. Anusul provocator al lui Charon anunţă iadul cu mirosurile lui pestilenţiale, dar ne aflăm încă în forma estetică, frumoasă a Infernului, nu am pătruns în adâncimile lui chinuitoare. Imaginea duhului agăţat de barca infernală ţintuieşte cu privirea organele genitale ale lui Charon. Acolo este sursa pulsiunilor, de acolo se naşte răul.

Această ilustraţie a luntraşului Charon trimite la imaginea, la fel de grotescă, din *Joc lugubru*, pictată în 1929, în care, privit din spate, se prezintă un bărbat cu un râs bizar, caraghios, ai cărui pantaloni vârâţi între fese sunt mânjiţi de sânge şi fecale şi care strânge în mână o cârpă însângerată. De el se sprijină un corp nedefinit, de bărbat sau femeie, care se masturbează la nivelul capului dotat cu un organ genital feminin. Tema organului genital feminin plasat în capul unor personaje se va regăsi, în formă exemplară, în tabloul dedicat lui Lucifer, căzut în centrul Pământului, ilustraţie intitulată *Diavolul logician*, pe care o vom analiza mai jos. *Joc lugubru* pare să fie, de altfel, un fel de prefaţă a imaginilor *Infernului* dalinian, în care violenţa sexuală se transmite mimetic. Iadul este o lume a transferurilor mimetice, a unor jocuri lugubre născute dintr-o sexualitate pulsională, scăpată de sub control, ce devine scop în sine.

[853] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 20

„Minos"

Spre cercul al doilea, al păcătoşilor carnali, din *Infernul* dantesc, poeţii călători îl întâlnesc pe oribilul Minos, care îi examinează pe păcătoşii ce sosesc în faţa lui şi, cu o mişcare a cozii sale, le hotărăşte sentinţa.

Personajul dalinian *Minos* pune în scenă una dintre temele îndrăgite ale pictorului catalan: hermafroditul, fructul iubirii dintre Hermes, zeu al logosului, al cuvântului, al secretelor (Hermes Trismegistru, scrib al zeilor) şi Aphrodite, Venera, care reprezintă atracţiile către lumea sensibilă. *Minos* este un hermafrodit prezentat sub forma unui fetus diform şi îmbătrânit, un veritabil monstru, care surprinde, de fapt, latura hidoasă a naturii umane. Cultura şi civilizaţia produse de om ascund înlăuntrul lor o natură animalică originară, care îşi recheamă totdeauna drepturile ei prin vis, prin revoluţie, prin nihilism. *Minos* este un fetus pocit, respingător, un hermafrodit, şi nu o fiinţă angelică. Coada lui Minos, care judecă păcatele civilizaţiei, este reprezentată sub formă de cordon ombilical, simbolizând naşterea omului ca animal, nu ca înger. Monstrul foetalizat este plasat pe un cub de piatră, ce semnifică acel piedestal pe care Dalí îşi poziţionează personajele principale pentru a sublinia iluzia. Piciorul lui lung semnifică faptul că iraţionalul nu are limite sau, mai degrabă, că el era un mega-iraţional.

Personajul central al ilustraţiei poate fi analizat şi dintr-o altă perspectivă. Recreând într-o manieră culturală onirismul, Dalí transferă fascinaţia sa de tip anal asupra unui personaj cu rol de hiper-judecător al unei epoci. *Minos* al lui Dalí are trăsături feminine (excrescenţe exagerate cu rol de sâni şi fese, stă picior peste picior), dar, în acelaşi timp, întreaga figură explică verdictul unei terifiante judecăţi. Dezlegarea enigmei lui *Minos* – *Judecătorul infernal* trebuie căutată în identificarea lui ca *alter-ego* al lui Hitler, cel care a vrut să edifice, cum spune Cioran, o civilizaţie fondată pe iraţional. Dar aceasta s-a transformat destul de repede într-un infern terestru, al cărui judecător nu putea fi decât un monstru hermafrodit, nici bărbat, nici femeie, nici animal, nici om, nici biped, nici patruped.

Poziţia picioarelor Judecătorului infernal, *Minos*, trimite spre imaginea zvasticii naziştilor care s-au constituit în judecători asupra vieţii şi morţii a mii de oameni, ale căror suferinţe l-au impresionat pe Dalí, întorcându-l spre drumul credinţei. Piciorul lui *Minos* este lung, foarte lung, semn că nimeni nu poate scăpa de judecata monstrului nazist. La picioarele foetusului hidos stau trei umbre umane în poziţii de supunere totală. Pe antebraţul drept, personajul are un semn anume, o marcă a Apocalipsei. Prin toate aceste simboluri, întrezărim, încă o dată, identitatea acestui personaj. Este personalitatea lui Hitler, geniu al neantului, un Minos *redivivus*, care-i va inspira lui Dalí, aici, pe Pământ, chipul Infernului. Încă

de la începutul anilor 1930, Dalí se apropiase, cu o anumită fascinaţie, de Hitler, în care vedea catalizatorul atavismelor animalice ale fiinţei umane, zăgăzuite însă de două milenii de creştinism. Prin predicile lui, conducătorul Partidului Nazist deschisese drumul mirosurilor putrefacte, anale, şi devenise marea prostituată, ce capta cu mirosurile ei inconştientul colectiv al unei epoci ce îşi pierduse măsura. Însuşi Dalí mărturiseşte: „Treptat, am făcut o obsesie, delirul mi se fixase pe personalitatea lui Hitler, care-mi apărea întotdeauna ca femeie.… Eram fascinat de popoul moale şi rotofei al lui Hitler, întotdeauna bine strâns în uniformă. De câte ori începeam să pictez breteaua din piele care, plecând de la centură, trecea pe umărul opus, moliciunea cărnii lui Hitler, comprimată în tunica de stofă, stârnea în mine un soi de extaz gustativ, lăptos, hrănitor şi wagnerian, care făcea să-mi bată tare inima – emoţie foarte rară, pe care nu o trăiesc decât atunci când fac dragoste”[854]. Monstrul hidos al antropologiei naziste, Hitler hermafrodit, Prinţul erotismului morbid – acesta este *Minos*, Judecătorul suprem şi cel mai bun cunoscător al tuturor relelor infernale.

„Farinata”

În opera lui Dante, Farinata di Jacopo degli Uberti este cel mai impresionant ambivalent din Infern, mult diferit de toţi cei care, prin nehotărârea lor, au adus dezastrul prin faptul că nu au fost capabili să-şi asume o convingere, o opţiune în viaţă. El se diferenţiază radical de îngerii neutrali, care au stat de o parte atunci când a fost conflictul dintre Lucifer, arhanghelul rebel, şi Dumnezeu[855]. Farinata devine o individualitate, pentru că el nu poate fi încadrat în categoria ambivalenţilor care au ales nepăsarea, indiferenţa, ci, folosind diplomaţia, şi-a asumat riscurile drumului drept. În inconstanţa lui, Farinata are totuşi un ax, care conferă sens destinului său tragic, şi anume dragostea nemărginită faţă de patrie, căci el trece chiar de partea duşmanilor pentru a cuceri cetatea Florenţei şi a-i salva, astfel, zidurile de la distrugerea iminentă.

Din punct de vedere al psihanalizei, neimplicarea în viaţă, neasumarea acesteia înseamnă dezvoltarea unor pulsiuni thanatice născute din inhibiţia libidoului; este o moarte din timpul vieţii, ceea ce şi justifica pedeapsa acestor damnaţi sortiţi unei eterne descompuneri. Farinata se află însă la polul opus, el fiind acuzat de exces de implicare.

În *Infern,* aşa cum îl reprezintă şi Dali, Farinata este măreţ, ca o statuie uriaşă. Ambivalenţa sa nu era nepăsare, ci prea multă patimă care-l arde, damnându-i

854 *Ibidem,* p. 24
855 Dante Alighieri, *op. cit.,* III: 34-35, p. 20

sufletul. Acţiunile lui sunt aparent absurde, contradictorii, ruinătoare pentru toate partidele, atât ale aliaţilor, cât şi ale duşmanilor. Descrierea lui Dante surprinde forţa hotărârilor ambivalente, contradictorii ale acestui suflet chinuit:

„Eu îl priveam setos şi ţintă-n frunte,
iar el cu pieptul împingea-nainte,
Infernu-ntreg părând că vrea să-nfrunte"[856].

Tabloul lui Dalí surprinde un fapt excepţional: Dante se pleacă în faţa statuii uriaşe a lui Farinata, măreaţă precum zidurile Florenţei pe care le-a salvat cu preţul trădării, semn că Poetul Suprem l-a apreciat, în pofida ambiguităţilor acţiunilor lui, ca pe un patriot florentin cu al cărui destin se simte fratern. În plus, umbra lui Dante se răsfrânge pe statuia infernală a lui Farinata, într-o unică compoziţie, ce alătură, într-un chip oarecum sinistru, destinele celor doi.

„Minotaurul"

În textul lui Dante, Minotaurul este

„monstrul (…) cel zămislit din închipuita vacă, (…)
când văzu că petreceam strâmtoarea,
tot trupu-o rană începu să-şi facă"[857].

Acest personaj este emblema pentru cercul violenţilor, cei care au împins mânia lor până la crimă. El reprezintă complexul răului fizic. Nesuportând propriul chip hidos, descoperă o latură întunecată a firii, ce-l împinge la ură nemăsurată faţă de ceilalţi semeni pe care vrea să-i vadă morţi. Normalitatea lor îl scoate din minţi, îndemnându-l la crimă. Violenţii lui Dante sunt diferiţi de simplii mânioşi; ei sunt aceia care au găsit raţiuni pentru pornirile lor criminale. Este o chestiune de etică, în definitiv. O etică răsturnată, în care crima devine soluţia la răul existenţial. Tot în această tagmă a anormalităţii, în care natura animală din om este prea vizibilă, se încadrează şi centaurii, în frunte cu Chiron, dar mai ales cu Nes. Chiron a fost maestrul de arme al lui Ahile, ucigătorul în masă, iar Nes, violatorul, s-a răzbunat pe Hercule, oferindu-i Daianirei, soţia eroului, haina otrăvită cu sângele său pentru crunta răzbunare.

Dalí surprinde tocmai această pedagogie a răului, a crimei. Minotaurul este un pedagog cu valenţe materne, reprezentat cu trup feminin, cu sânii şi organele genitale la vedere. Este amăgirea prin latura feminină a pedagogiei. *Minotaurul* lui Dalí nu poate fi un erou masculin, ci un criminal indirect, un pedagog al crimei

856 *Ibidem*, X: 34-36, p. 71
857 *Ibidem,* XII: 12-15, p. 83

cu o accentuată latură feminină. În faţă este elevul, discipolul, viitorul criminal – o siluetă neagră ce poate fi oricine odată ce a primit otrava învăţăturii minotaurului sau a centaurului. El trage spre cer înroşindu-l, stropind cu sângele de sus pieptul flasc al maestrului hermafrodit şi încopitat. Imaginea reprezintă ura criminală pe Cer, pe Creator. Minotaurul mânjit cu sânge, pictat de Dalí, îşi admiră, cu o senzualitate materno-infernală, firavul ucenic. Psihanalitic, acest Minotaur efeminat se identifică parcă cu toate mamele bătute şi violate de soţi abuzivi şi care scot la suprafaţă doar natura morbidă, criminală din ele. *Minotaurul* lui Dalí este femeia transformată în vită sexuală, ce-şi provoacă bărbatul cu o nuditate care ascunde un sex ce nu poate fi refuzat. Rezultatul acestor violuri la beţie cu vinuri roşii, în care sufletul este absent, naşte viitorii criminali în masă, crescuţi în satisfacţia unei uri maternale îndreptate împotriva bărbatului, potenţial tată, asupra a ceea ce ar trebui să devină Supra-Eul, dar, din păcate, acesta devine monstrul nocturn în care fiul trage cu arcul. Astfel, silueta sumbră care ţinteşte cerul tatălui invizibil, din care ţâşneşte o baltă de sânge, nu este altcineva decât copilul crescut de o mamă violată, bătută, sedusă şi abandonată, căreia nu-i mai rămâne decât să devină un pedagog al crimei.

Dincolo de aceste interpretări, apare încă una care trimite la investigaţia psihanalitică a perioadei copilăriei, când tatăl lui Dalí îi aducea acestuia, spre lectură, diverse cărţi în care erau prezentate aspectele rănilor pricinuite de sifilis, pe care le-ar fi putut lua de la prostituate, în cazul în care ar fi apelat la serviciile acestora. Spaima teribilă pe care adolescentul a resimţit-o în faţa acelor imagini terifiante este acum transfigurată în această ilustraţie, în care frumuseţea femeii, atât de cântată de poeţi, este înlocuită de o faţă plină de bube supurate. Tema organului genital feminin hipertrofiat, atât de mult folosită în picturile daliniene, revine în această ilustraţie şi trimite spre o sexualitate exacerbată. Înlocuirea picioarelor cu copite semnifică sclavia acelor femei folosite în mod josnic doar pentru sex, fie el şi ieşit din tiparele normalului. Silueta neagră, firavă, simbol al erotismului frustrat, este Dalí, speriat şi convins că întâlnirea cu un astfel de specimen, care nu se poate numi uman, îi poate aduce moartea.

„Blasfemitorii"

Blasfemitorii sau violenţii împotriva lui Dumnezeu sunt vizualizaţi de poetul toscan ca fiind culcaţi pe spate pentru a primi ploaia de foc:

„Mulţimi de duhuri goale, pârjolite,
pe şesu-ntins plângeau amarnic toate,
deşi păreau că nu-s la fel căznite.

Unii zăceau cu faţa-n sus, pe spate,
(…) dar mai vârtos se tânguiau din gură"[858].

În ilustraţia *Blasfemitorii*, Divinul Dalí pare că se îndepărtează de textul dantesc atât prin punerea în scenă a secvenţei într-un mod foarte abstract, dar şi prin ignorarea unor elemente care trimiteau spre textul *Divinei Comedii*. El neglijează, în mod voit, tortura pe care Dante a abătut-o asupra acestor damnaţi *(ninsoarea cu fulgi de foc*[859]*),* dar îi trece în eternitate pe blasfemitori. Pentru Dalí, psihanaliza lui Freud poate explica geneza imaginilor sale vizuale. Când pictorul devine un ilustrator, textele literare adaugă o altă variabilă acestui lanţ de asociaţii simbolice, deoarece limbajul poetic intervine în jocul complex al mutaţiilor semantice care apar atunci când pulsiunile inconştientului sunt translatate în imagini. Într-adevăr, metaforele textului şi aluziile implicite oferă mai departe material pentru metoda paranoico-critică. Deşi imaginile ce ies la lumină dintr-un asemenea proces pot, uneori, să fie departe de cuvintele ce le-au inspirat, de fapt ele irup din elaborarea *inconştientă* a semnificaţiilor secundare sau a straturilor metaforice din text.[860] Blasfemitorii sunt reprezentaţi simbolic prin organul păcatului lor, limba, prezentată, în Infern, de o lungime infinită, dar lipsită de energie, fiind moale, ca de ceară, ce glisează în jos, peste marginea unei platforme metafizice. Dalí face apel la una dintre tehnicile sale preferate care l-au făcut celebru, *lucrurile moi,* ce înseamnă slăbiciune, decădere şi putrefacţie. La polul opus, limba este fixată într-o proptea, ce are, mai degrabă, forma furcii diavolului, aşa cum a intrat ea în imaginarul popular, semnificând, încă o dată, că ea reprezintă păcatul pentru care purtătorul ei este aruncat în Infern. Această proptea are forma literei Y şi dă impresia că omul a avut două alternative: *să facă* sau *să nu facă* blasfemii. Totul a fost la alegerea lui. Pe de altă parte, dinţii stricaţi sau lipsă de sub limba „moale", ca şi „haina" limbii, numai zdrenţe, fac aluzie la faptul că cei ce fac blasfemii sunt oameni ce trăiesc în mizerie sufletească, amplificată de cele două orificii care trimit, prin forma lor, la zona analo-vaginală ce recheamă latura infernală a personalităţii lor.

„Sodomiţii"

Dante îi prezintă pe cei care au fost violenţi împotriva firii, care s-au împotrivit firescului Creaţiei, *sodomiţii*, în cercul al şaptelea al Infernului. Menţionează că, printre aceştia, se află *„clerici cu renume ori cărturari vestiţi, dar laolaltă de-aceeaşi vină s-au mânjit pe lume"*.[861] Plecând de la aceste versuri, Dalí prezintă trei figuri umane

858 *Ibidem,* XIV: 19-27, p. 99
859 *Ibidem*, XIV: 28, p. 99
860 Ilaria Schiaffini, *op. cit.,* p. 141
861 Dante Alighieri, *op. cit.,* XV:106-108, p. 111

nude, ce se caracterizează mai ales prin picioarele lungi, subțiri, fragile. Simbolul a fost folosit de artist şi în alte picturi anterioare, ca de exemplu în *Ispita Sfântului Anton* (1946). Picioarele lungi şi subțiri îi reprezintă pe acei oameni învățați, despre care Dante spunea că erau atinşi de viciul sodomiei, deoarece, în viziunea daliniană, oamenii învățați au mereu dorința de a se înălța tot mai sus, deşi ei sunt încătuşați pe Pământ sub acțiunea gravitației. Dincolo de semnificațiile textului dantesc, intervine propria interpretare daliniană. Punându-se pe sine însuşi în centrul interpretării, Dalí resemnifică această ilustrație. Din inconştientul său, se înalță o imagine ce o proiectează pe Gala în fața a doi bărbați, unul fiind, probabil, Paul Éluard, fostul ei soț, şi cel de al doilea, probabil, Max Ernst, un alt suprarealist, deoarece, în perioada 1924 – 1927, cele trei personaje au trăit un *ménage à trois*. Gala şi Paul avuseseră un mariaj deschis, ambii având câte un iubit. Paul avea o prietenă în Paris, iar Gala, o relație cu suprarealistul german Max Ernst.[862]

În *Jurnalul unui geniu*, Dalí ne previne asupra unui fapt important: „sub stratul nebuniilor mele celor mai pitoreşti şi mai tragice se afla totdeauna un mare adevăr"[863]. Totuşi, deoarece prefăcătoria se găsea în centrul existenței lui Dalí, rămânem nedumeriți asupra sexualității sale şi se împlineşte, astfel, dorința artistului ca publicul să aibă o imagine ambiguă asupra acestei părți a vieții sale. Prin prisma acestor date biografice, putem întrezări enigma siluetei din fundal: este Dalí însuşi, ce priveşte nemişcat spre scena frontală. Mantia sa, albastră de astă dată, semnifică, poate, renunțarea la virilitate printr-o castrare simbolică.

„Seducătorii"

Dante îi plasează în Infern pe înşelătorii de femei, pe seducătorii şi codoşii, condamnați ca veşnic să fie mânați cu bice de către draci, precum o turmă de animale. Un personaj important din această tagmă este bogatul guelf bolognez Venedico Caccianemico (1228 – 1302), contemporan cu Dante, ajuns aici deoarece şi-a vândut propria-i soră unui nobil *ca pofta să-i slujească.*[864] În ilustrația *Seducătorii,* Dalí pare că s-a apropiat cel mai mult de textul dantesc. În prim plan îl remarcăm pe Caccianemico, *un duh ivit pe curmătură.*[865] Pe fundal, mai multe siluete umane goale, exprimând disperarea şi deznădejdea, se prăbuşesc în neant de pe un munte arid, biciuindu-se şi sfârtecându-se unele pe altele. Dintr-un alt punct de vedere, silueta

862 Michael Elsohn Ross, *Salvador Dalí and the Surrealists: Their Lives and Ideas, 21 Activities*, „Chicago Review Press", 2003, p. 52
863 Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 75
864 Dante Alighieri, *op. cit.,* XVIII: 55-56, p. 128
865 *Ibidem*, XVIII: 42, p. 128

umană ce poartă o haină lungă, albastră, are pe cap o coroană şi parcă strânge în braţe neantul. Pare a fi femeie, dar sexualitatea este destul de ambiguă. Este o reprezentare a *Prinţului* sau a *Doamnei lumii*. Prinţul lumii este, adeseori, reprezentat în imagistica medievală ca un tânăr zvelt, îmbrăcat cu haine lungi ce-i atârnă până la pământ şi purtând pe cap o coroană ce poate fi din roze. Prinţul sau Doamna lumii, alte reprezentări ale aceleiaşi teme – cea a seducătorului damnat, îi prezintă, de fapt, pe slujitorii şi, mai ales, pe discipolii diavolului, ce au misiunea de a întinde curse fatale îndrăgostiţilor. Tema a prins mult în literatura barocă prin identificarea seducătorului damnat cu Don Juan de Sevilla. Doamna lumii, marea prostituată, mai reflectă şi o temă biblică legată de Apocalipsă, astfel că Dalí realizează un tablou excelent pentru a sugera raportul Eros – Thanatos. Prinţul lumii patronează sufletul damnat al seducătorilor ce seamănă distrugere, violenţă. Pământul se sfarmă sub picioarele lor, semn al Apocalipsei născute dintr-o sexualitate ce devine violentă, mergând până la crimă.

O altă faţetă a imaginii daliniene poate fi extrasă din inconştientul artistului, deoarece în grupul suprarealiştilor el explorase sadismul morbid, mai ales că André Breton afirmase răspicat: „Sade este suprarealist în sadismul său”[866]. Dincolo de principiul de satisfacere a propriei plăceri, prin exercitarea violenţei asupra altei persoane, suprarealiştii admirau la Marchizul de Sade curajul lui de a nega legea, religia şi morala. Ei vedeau în filosofia lui o posibilitate de reîntoarcere a omului la instinctele sale primitive, ca sustragere de sub sclavia morală a creştinismului.[867] Dalí a fost acceptat în cercul suprarealiştilor după ce a realizat, împreună cu Buñuel, filmul avangardist *Un chien andalou,* caracterizat printr-o invocaţie a violenţei sadice. Spectatorul este oripilat de sadismul ce irupe chiar din prolog. Filmul începe cu imaginea unui bărbat (Buñuel însuşi), care stă într-un balcon la lumina lunii şi ascute o lamă de brici ca şi cum s-ar pregăti de ras; face o pauză pentru o clipă, uitându-se la cerul nopţii şi priveşte un nor mic în faţa lunii pline. Apare brusc o femeie şi, un moment mai târziu, bărbatul este prezentat cum, mimând mişcarea norului în faţa lunii, smuceşte briciul de-a lungul ochiului ei stâng, tăindu-l în jumătate.

În perioada realizării ilustraţiilor pentru *Divina Comedie*, Dalí avea deja 50 de ani şi intrase în perioada mistico-nucleară a creaţiei sale. În *Seducătorii,* silueta în albastru din prim plan este chiar pictorul care, în acest moment al vieţii şi creaţiei sale, hotărăşte să se îndepărteze de agresivitatea sadică tipică reprezentărilor suprarealiştilor. El se delimitează de grupul sadicilor; suferă pentru ei, dar nu li se

866 André Breton, *op. cit.*, p. 38

867 Robert James Belton, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*, University of Calgary Press, 1995, p. 178

mai alătură. El a devenit înţelept, renunţă la aceste practici aberante şi decide să rămână în lăcaşul nemuririi.

„Linguşitoarea"

Linguşitorii sunt prezentaţi de Dante ca stând în *„scârna lumii strânsă din latrine"*. Personajul cel mai important al acestui loc este prostituata Tais din Atena, care îşi flata clienţii serviciilor sexuale pentru a-i deposeda de averi şi a-i aduce în cea mai neagră disperare:

„Îi spune Tais şi-i a ei minciuna,
când întrebată de ibovnic: «Spune,
ţi-s drag?» răspunse: «Fără saţ», nebuna"[868].

Practica suprarealistă a lui Dalí traduce fragilitatea şi păcatele omului în pulsiuni inconştiente care deseori iau aspectul unor obsesii explicit sexuale şi scatologice.[869] În ilustraţia *Linguşitoarea*, artistul reia temele cu tentă explicit sexuală, predilecte în perioada de tinereţe, pur suprarealistă, în care folosea forme falice terifiante sau anxioase, deoarece, prin această ilustraţie, el redevine *Dalí, suprarealistul integral, care postula absoluta lipsă de constrângere estetică ori morală.*[870] În filosofia suprarealiştilor, erotismul, iubirea şi dorinţa erau temele predilecte. Pentru membrii acestui grup, investigarea acestor subiecte semnifica dorinţa de a elibera instinctele, ca şi explorarea problemelor sexuale. Exista puţin acord între suprarealişti referitor la sexualitate. Dacă unii credeau în iubirea pentru o singură femeie, alţii considerau că iubirea era posibilă doar între zidurile bordelului; dacă unii apărau *„l'amour fou"* cu dinţii şi unghiile, alţii se arătau mai parţiali în explorarea modurilor sadice ale erotismului. Pe scurt, dacă prin eliberarea sexuală cineva vedea „modernizarea" obiceiurilor, alţii credeau că descoperă moduri de a accede la cele mai primitive mistere. Dar, oricare a fost concepţia lor despre iubire, un lucru este sigur: erotismul a impregnat operele şi activităţile lor.[871]

Lectura *Cântului al XVIII-lea* îi prilejuieşte pictorului catalan întâlnirea cu Tais, curtezana ateniană, care îi reîmprospătează artistului sentimentele trăite în copilărie. Oripilarea lui Dalí în faţa prostituatelor este investigată în sens freudian şi apoi supusă criticii raţiunii. Artistul încarcă pictura cu semnificaţii psihologice, folosind corespondenţe falice preluate din lucrările lui Freud. În această ilustraţie

868 Dante Alighieri, *op. cit.,* XVIII: 133-135, p. 132
869 Ilaria Schiaffini, *op. cit.,* p. 148
870 Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 26
871 Félix Fanés, *op. cit.*, p. 97

sunt prezente cele mai multe dintre simbolurile cu care operează artistul pentru a surprinde în imagini consecinţele devastatoare ale pulsiunilor scăpate de sub controlul Eului. Linguşitorii sunt cei care îmbracă intenţiile lor malefice, distructive, în haina cea mai subtilă a cuvântului. Limba devine o prelungire a unui organ, asemenea unui mare vagin, ce trimite la condiţia lui Tais ca prostituată. Acea limbă care, altădată, încânta auzul credulilor, este acum împunsă de vârful unei cârje ce sprijină marele nas al damnatei care suferă de sindromul Pinocchio, marele mincinos.[872] Sângele se prelinge peste pielea flască şi putrezită, amplificând urâciunea prostituatei care se scaldă, plină de bube, în *„scârna lumii strânsă din latrine"*[873]. Dalí foloseşte simbolul proptelei din nou, pentru a pune în evidenţă păcatul pentru care curtezana a fost aruncată în adâncimea Infernului. Propteaua este un obiect care, de obicei, este folosit de cei care au slăbiciunea muşchilor sau un handicap şi nu pot merge fără sprijin. Prezenţa acestui element în această ilustraţie semnifică slăbiciunea prostituatei care nu se poate abţine să nu mintă. Propteaua sprijină aici o extensie a feţei personajului central, sub forma unui nas hipertrofiat, care reprezintă, de fapt, păcatul cel mare: minciuna.

Propteaua era un simbol deja celebru la acel moment, pentru că fusese utilizat mai ales în *Enigma lui Wilhelm Tell,* din 1933. Figura din celebrul tablou prezintă două prelungiri cu aspect falic, ce se extind simultan, în două sensuri complet opuse, din corpul său. Cele două prelungiri, ce reflectă propria instabilitate sexuală a lui Dalí, sunt atât de grele că trebuie susţinute de proptele. O proptea susţine un uriaş deget ideologic, ce iese din anusul personajului care, la o privire mai atentă, este, de fapt, Lenin, a cărui şapcă are cozorocul transformat într-o limbă uriaşă sprijinită de acelaşi tip de proptea, ce are rolul de a susţine acest al doilea simbol hipertrofiat, ce ajută la manifestarea estetică a răului.

În *Infernul* pictat de Dali, rolul proptelelor se schimbă. Deşi continuă să aibă aceeaşi semnificaţie a susţinerii slăbiciunii umane, în *Linguşitoarea,* tablou realizat în perioada sa mistico-nucleară, pe când era apropiat de Biserică, proptelele au rolul de a indica păcatul cel mare al personajelor de care sunt ataşate. Propteaua susţine nasul şi se sprijină pe limbă, deci ambele organe sunt păcătoase: unul pentru că este corelat cu minciuna, celălalt, pentru că linguşeşte. Figura centrală a tabloului este poziţionată pe un piedestal, pentru a atrage privirea asupra ei. Cel de al doilea personaj îmbrăcat în albastru-indigo este posibilul bărbat atras în mrejele prostituatei de vorbele ei mincinoase. Peisajul în care se derulează povestea este sterp, la fel ca pântecul arid al prostituatei, sugerat doar de oase şi bo-

[872] Acesta a fost preluat din povestea băieţelului de lemn care, pe măsură ce spunea minciuni, nasul i se tot lungea până a ajuns la dimensiuni considerabile.
[873] Dante Alighieri, *op. cit.,* XVIII: 114, p. 131

lovani, semne ale mormintelor pe care le-a deschis cu neruşinatele ei năravuri. Pe de altă parte, oasele din dreapta imaginii sunt simboluri falice, trimiţând la penisul în erecţie între cele două testicule acum întoarse şi care, la fel de bine, pot fi văzute ca fese poziţionate spre nasul prostituatei. Sunt multe astfel de falusuri, de diferite dimensiuni, semnificându-i pe acei bărbaţi, numeroşi, pe care prostituata i-a înşelat damnându-i.

„Manto"

Ataşat, mai degrabă, preceptului biblic *să nu preacurveşti*, Dalí interpretează, în maniera sa paranoico-critică, versurile *Cântului al XX-lea*:

„fata vrăjitoare…
fugind de lume foarte…
cu slugile se rostui-n huzur
şi vrăji făcând, trăi până la moarte"[874]*,*

îndepărtându-se de textul dantesc, în care poetul toscan o trimite pe Manto în cercul al optulea al *Infernului* pentru păcatul de a fi fost vrăjitoare. Pentru început, recunoaştem personajul Manto, căci marca ei este piciorul încopitat, semn al naturii animalice a acestei devoratoare de bărbaţi. Dalí interpretează acest personaj prin prisma unei imagini concretizate prin versul: *„cu slugile se rostui-n huzur"* şi îi ataşează fese hipertrofiate, susţinute de o mare proptea, sugerând un păcat tot de natură sexuală, pentru care ar fi fost trimisă în Infern. Se pare că pentru artistul spaniol, personajele feminine, cu excepţia Galei, desigur, care era muza sa, sunt corelate mereu cu marea prostituată faţă de care simţea o anxietate extremă, deoarece artistul avea oroare de anatomia feminină încă din vremea copilăriei, când tatăl său îl instruia asupra bolilor venerice de care s-ar molipsi, dacă ar frecventa lupanarele.

Propteaua ce susţine organul hipertrofiat al răului este un leitmotiv al tablourilor lui Dalí, repetitiv şi în ciclul de tablouri dedicate *Infernului* lui Dante. Sertarele şi atelele sunt, de altfel, accesoriile indispensabile ale penetrării în inconştient. Pentru artist, în spiritul psihanalizei, psihicul omului este alcătuit din pulsiuni iraţionale, ce nu pot fi oprite şi care se lungesc într-un spaţiu arid, fără ţintă, fără să atingă ceva, fiind susţinute doar de atele şi engrame ce stau ascunse în sertarele fantasiei. În acest sens, Dalí declara: „Singura diferenţă dintre Grecia cea nemuritoare şi prezent este Sigmund Freud, care a descoperit cum corpul uman, care pe vremea grecilor era neoplatonic, astăzi este plin de sertare secrete

[874] *Ibidem,* XX: 82-87, p. 143

care pot fi deschise numai prin psihanaliză"[875]. Personajul feminin este gigantesc şi gesturile ei anunţă triumful asupra unei siluete firave, ce pare a fi a unui bărbat terifiat de prezenţa ei. Şi, totuşi, mantia lui pe jumătate roşie, pe jumătate albastră, poate semnifica faptul că cel ascuns sub faldurile ei deţine ştiinţa secretă a psihanalizei şi, astfel, îl identificăm pe Dalí, care foloseşte metoda paranoico-critică pentru a investiga şi scoate la suprafaţă toate nevrozele unei epoci aflate sub influenţele lui Eros şi Thanatos.

„Mahomed"

În cercul semănătorilor de discordie, Dante îl întâlneşte pe Mahomed. Deoarece Poetul simte plăcere în a se opri pentru a analiza corpul măcelărit al lui Mahomed, vizualizarea lui Dalí se potriveşte cu ororile descrise de poet:

„De când sunt eu n-am mai văzut obadă
crăpată-n două la butoi sau târnă,
precum un duh crăpat din barbă-n noadă,
ce maţele-şi privea cum îi atârnă
şi-şi arăta ficaţii şi desaga
în care pita se preface-n scârnă"[876].

În *Infernul,* Dante utilizează tehnica numită *contrapasso,* pentru a evidenţia relaţia logică dintre ofensa adusă de semănătorii de scandal şi de schisme şi pedeapsa primită de umbrele dezbinătoare. Aşa cum ei au dezbinat comunităţi şi familii de-a lungul vieţii lor, tot astfel, aceste personaje sunt secţionate fizic în numeroase părţi, în mod repetat, în eternitate.

În ilustraţiile la *Infernul*, imaginaţia suprarealistă a lui Dalí este orientată să reinterpreteze păcatul sau pedeapsa damnaţilor conform noilor tipuri de *contrapasso.*[877] Personajul principal al ilustraţiei pare să fie o formă vie. Purtându-şi oasele în afara corpului, mai degrabă decât în interior, înseamnă că, pe dinăuntru, el este o formă nedeterminată, gelatinoasă, cleioasă, dezgustătoare, mârşavă. Artistul merge chiar mai departe: fondatorul Islamului este pironit pe o platformă metafizică, izolată. Prin includerea unei proptele, în formă de Y, în economia tabloului, Dalí subliniază punctul de vedere distorsionat al lui Mahomed. Platforma scenică devine o „formă simbolică", pentru a nota amăgirea acestei religii. Prezenţa piroanelor care fixează trupul diform al lui Mahomed face trimitere la tema

875 Fiorella Nicosia, *Viaţa şi opera lui Dali*, Editura Adevărul – „Biblioteca de artă", Bucureşti, p. 83
876 Dante Alighieri, *op. cit*., XXVIII: 23-27, p. 197
877 Ilaria Schiaffini, *op. cit*., p. 146

religioasă, semnificând o sancţionare a acestui mod de a cunoaşte lumea, opus învăţăturilor creştine.

„Bertram dal Bornio"

În *Infernul* lui Dante, Bertram de Born este marele dezbinător care a semănat vrajba între tată şi fiu, dar şi între toţi ce *voiau să se-mpreune* şi, ca urmare, pedeapsa lui este să-i fie despărţit capul de trup.[878] Imaginea daliniană urmăreşte, la prima vedere, îndeaproape textul poetului florentin, prezentând imaginea lui Bertram ţinându-şi capul în mână ca pe un felinar. Simbolistica tabloului *Bertram dal Bornio* este încă şi mai complexă. Poziţia picioarelor subţiri şi lungi ale personajului aminteşte de zvastica naziştilor, deci personajul dalinian poate fi chiar Germania lui Hitler. Martor al atrocităţilor celui de al Doilea Război Mondial, Dalí extrage din inconştientul său toate acele sentimente de groază pe care le-a resimţit constatând, chiar dacă de la distanţă (era în Statele Unite, refugiat), cum familiile evreilor erau despărţite şi trimise în lagărele de muncă naziste. Pictorul catalan foloseşte celebra tehnică de dezintegrare nucleară a corpului lui Bertram. Unele părţi din corpul lui se descompun în *colţi de rinocer,* sugerând începutul distrugerii nazismului, deoarece Dalí este contemporan cu procesul de la Nürnberg, unde au fost judecaţi naziştii şi unde s-au dat la iveală toate atrocităţile comise în lagăre, în mare parte ucideri în masă. Tema dezintegrării a fost introdusă de artist în perioada sa mistico-nucleară, iniţiată în urma exploziilor nucleare de la Hiroshima, care l-au marcat, în mod evident, prin consecinţele, din nou devastatoare, asupra a sute de mii de oameni nevinovaţi. Inconştientul pictorului catalan este eliberat prin această ilustraţie, mai ales că ea trebuie să aducă aminte noii generaţii ce înseamnă un astfel de eveniment tragic.

„Muşcătura lui Gianni Schicchi"

Imitatorul Gianni Schicchi face parte dintre mincinoşi, consideraţi falsificatori de cuvinte, el fiind acela care a vorbit în numele unui mort pentru a-şi însuşi averea acestuia[879]. Dalí nu se îndepărtează de textul *Divinei Comedii* în ilustraţia sa *Muşcătura lui Gianni Schicchi*, dar face apel la puterea privitorului de a merge dincolo de aparenţe, de a pătrunde semnele. Artistul catalan îi prezintă pe Dante şi Virgil ca personaje secundare. Actorii principali ai acestui tablou sunt un cap proeminent, umflat, şi unul *moale,* ce se scurge pe piedestal, reluând tema moliciunii corpurilor dure pe care a folosit-o magistral în tabloul *Persistenţa memoriei*. O

878 Dante Alighieri, *op. cit.,* XXVIII: 139-140, p. 202
879 *Ibidem*, XXX: 43-45, p. 212

privire mai îndelungată eliberează o a doua vizualizare, alternativă, în care prima faţă ce se scurge este cea a mortului aflat în plină descompunere, a cărui personalitate este însă furată, absorbită, ca de un aspirator, de a doua faţă, plină de viaţă, proeminentă. Acesta este Gianni Schicci, mincinosul de vorbe, imitatorul vorbelor mortului. Faţa mortului este plină de sânge, scofâlcită, ochii sunt ieşiţi din orbite, având, deci, toate atributele unui cadavru. Toată scena este plasată sub un soare arzător pe care nu îl vedem, dar îl percepem prin variatele nuanţe de galben.

Cele două personaje centrale ale povestirii danteşti, mortul Buoso şi falsificatorul de cuvinte, Gianni Schicci, sunt plasate de Dalí pe o infinită scenă, scena lumii. Piedestalul scenic trimite la iluzie, la înşelăciune. Acest tablou este o metaforă a furtului de identitate, în care putem să-i vedem şi pe acei mari plagiatori, ce se umflă în pene pe scenele lumii, după ce au sorbit toată munca altora. Cele două figuri sunt plasate frontal, ca şi cum s-ar adresa privitorului. Artistul foloseşte spaţiul circumscris unei scene în mai multe ilustraţii ale *Infernului*, pentru ca privitorul să-şi focalizeze atenţia pe un obiect particular sau pe un anumit detaliu din interiorul picturii.

Dalí acţionează ca un regizor dispunând cu scrupulozitate detaliile, manevrând variate aspecte ale aşezării în conformitate cu exuberanţa fanteziei sale şi făcându-le cât mai concrete, mai vii. Este ca şi cum ar încerca să pună în scenă un scenariu în care fiecare detaliu al aşezării personajelor are cea mai mare importanţă pentru efectul final.[880] Haim Finkelstein consideră că spaţiul iluzionist, evocat în picturile catalanului, este reprezentativ pentru pictura onirică suprarealistă, dar şi pentru perspectiva Renaşterii. Apare o senzaţie de spaţiu adânc, de volum halucinogen care îi produce privitorului un efect vertiginos. Dalí preluase această tehnică de la pictorul suprarealist italian Giorgio de Chirico (1888 – 1978), încă de la sfârşitul anilor 1920, şi a integrat-o apoi în propria sa concepţie spaţială despre perspectiva lineară.[881]

Dacă translatăm această imagine în viaţa lui Dalí, putem să ne gândim la amintirea dureroasă a judecăţii nedrepte la care a fost supus de grupul suprarealiştilor atunci când l-au acuzat de *aşa-zisul hitlerism*. Dalí descrie în amănunt întâmplarea, dovadă că a fost marcat de eveniment. Pe cea de a doua figură o putem asocia cu Breton, cel care îl acuza şi cerea excluderea lui din grupul suprarealiştilor. Imaginea lui Dalí apare descompusă, flască, căci venise la şedinţă bolnav fiind, dar, totodată, exprimă şi durerea lui imensă de a fi fost interpretat greşit. „În timpul pledoariei mele pro domo", mărturiseşte Dalí, „am căzut de mai multe ori în genunchi, nu pentru a-i implora să nu mă excludă, cum s-a zis, ci, dimpotrivă,

[880] Haim Finkelstein, *op. cit.*, p. 132
[881] *Ibidem,* p. 122

ca să-l conving pe Breton că fixaţia mea pentru Hitler era strict paranoică şi deci apolitică. (...) Pe urmă, rolul feminin şi irezistibil tembel pe care-l dădusem personalităţii lui Hitler ar fi fost de ajuns ca să fiu considerat iconoclast de către nazişti. (...) Führerul nu mă interesa decât ca obiect al delirului meu şi pentru că-i găseam o valoare catastrofică incomparabilă"[882].

„Ugolino şi Ruggieri"

În cea de a doua zonă a celui de al nouălea cerc, Antenora, Dante îi plasează pe *„vânzătorii de ţară"*[883]. *Il Sommo Poeta,* cum i se spune în Italia, îl întâlneşte aici pe un ghibelin contemporan, Contele Ugolino della Gherardesca (1220 – 1289), care şi-a trădat partidul atunci când s-a alăturat guelfilor. Acest mare păcat a fost pedepsit mai întâi în lumea pământeană, prin închiderea lui şi a copiilor săi într-un turn în care au fost lăsaţi să moară de foame. Povestea spune că, din pricina foamei, Ugolino şi-ar fi mâncat copiii. Cel care l-a supus acestei torturi a fost episcopul Ruggieri care, de altfel, a avut şi el parte de o moarte tragică.

Într-un peisaj infinit, Dalí reprezintă mai multe personaje. În prim plan se disting două umbre, cele ale lui Dante şi Virgil, desigur, care privesc toată povestea din afara tabloului. Cele două umbre prelungi, negre, exprimă disperarea şi părerea de rău a poetului toscan în faţa tragicului destin al guelfului Ugolino, deoarece Dante era şi el tot guelf. În centrul scenei sunt plasate două pietre diforme, una mică, reprezentându-i pe copiii contelui, închişi odată cu el în turn, şi una mult mai mare – contele însuşi. În planul al treilea, se identifică o figură umană, episcopul Ruggieri, prezentat numai ca bust, jumătatea inferioară fiind ascunsă sub planul vizibil. Şi în această ilustraţie Dalí apelează la simboluri folosite în multe alte tablouri. Pietrificarea personajelor semnifică pierderea calităţii de a fi om prin dispariţia sentimentelor paterne, deoarece Ugolino, orbit de foamea acută, ajunge să-şi mănânce propriii fii. Copiii, la rândul lor, se pietrifică de frică. În altă perspectivă, cele două pietre pot reprezenta inconştientul lui Dalí: micimea sa în comparaţie cu ultra-potentul său tată, în umbra căruia a stat toată viaţa.

În tabloul *Ugolino şi Ruggieri*, fiecare piatră este atacată de furnici, un alt simbol tipic dalinian. Acestea reprezintă în opera lui Dalí descompunerea, dezintegrarea, modificarea şi transmit ideea de moarte. Dalí spunea că dezvoltase o frică isterică în faţa acestor mici creaturi, deoarece, pe când era mic, a văzut un liliac şi o lăcustă moarte care intraseră în putrefacţie şi erau invadate de furnici care

882 Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 26
883 Dante Alighieri, *op. cit.,* XXXII: 109, p. 230

reuşeau să descompună, bucăţică cu bucăţică, trupurile animalelor moarte.[884] El a fost profund impresionat de acest episod, dezgustat şi fascinat, în acelaşi timp, de faptul că aceste micuţe insecte sunt capabile să producă aşa mari schimbări şi a inaugurat o adevărată mitologie a furnicii odată cu tabloul *Marele masturbator* (1929), unde aceste fiinţe de foarte mici dimensiuni înlocuiesc gura lipsă, dar invadează şi stomacul greierului putrezit. Sunt prezente şi în faimosul film *Un câine andaluz* (1929), unde devorează palma unei mâini, apoi apar din nou în celebra lucrare *Persistenţa memoriei* (1931), unde *sfâşie* un ceas, semnificând timpul distrugător. Pe de altă parte, furnicile negre funcţionează erotic, fiind asociate persistent cu părul pubian şi sunt corelate cu un evident simbol freudian, cheia. Frecvent, aceste mici insecte ocupă locul gurii diverselor personaje daliene şi semnifică, metaforic, fanteziile sexuale ale pictorului. Statusul lor ambivalent le permite să unifice temele morţii şi ale Erosului, un gest important pentru Dalí.[885]

Distrugând lucruri şi fiinţe, furnicile sunt o metaforă a percepţiei noastre asupra realităţii. Prin aceste minuscule fiinţe, Dalí descoperă un adevăr universal: *toate lucrurile se sfârşesc*. Poate că aceste insecte mici, negre, ce mişună pe piatra gigantică plasată frontal în ilustraţia *Ugolino şi Ruggieri*, exprimă frica de moarte a artistului, ce începuse să se înfiripeze în inconştientul său, căci pictorul a realizat această lucrare în al şaselea deceniu al vieţii sale. Poate că piatra cea mare era el, Divinul, Geniul, iar piatra cea mică era Gala, de care era nedespărţit. Îşi dorea să moară odată cu Gala ca să rămână împreună şi după moarte, pentru ca iubirea lor să treacă, astfel, în eternitate. Prezenţa celor două umbre prelungi, ce trimit la două figuri umane, readuc în memoria privitorului ideea de imaginaţie, fantezie, vis.

„Diavolul logician"

În centrul Pământului, în tărâmul numit *Giudecca,* plin de *ceţuri eterne*[886]*,* Dante îi localizează pe *trădătorii faţă de binefăcători*. Cele mai reprezentative personaje, ce se zbat în acest loc, sunt Lucifer, îngerul rebel, şi Iuda Iscariotul, trădătorul lui Iisus. Descrierea dantescă a lui Lucifer ne aduce în faţa ochilor un monstru hâd:

„ţeasta lui văzui c-adăposteşte
un chip la mijloc, roşu-închis, îmi pare,
şi alte două ce rânjeau drăceşte
de peste umeri, drept în sus,
egale şi-ngemănate se-ntâlneau în creştet.

884 Meryle Secrest, *Salvador Dalí: A Biography*, Dutton, 1986, p. 130
885 Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film,* translated by Harsha Ram, University of California Press, 1998, p. 173
886 Dante Alighieri, *op. cit*., XXXIV: 1-3, p. 240

Cel drept bătea în alb-gălbui spre poale,
iar cel de-a stânga se vădea atare –
precum pălmaşii de pe Nil de vale,
şi-un rând de aripi purta, sub fiecare,
croite – anume pentru el, uriaşe,
cum n-am văzut pânze mai mari pe mare"[887].

Pentru ilustraţia *Diavolul logician,* Dalí se îndepărtează de textul dantesc. În momentul aderării sale la mişcarea suprarealistă, artistul descoperise dimensiunea autentică a credinţei creştine ce implica libertatea umană şi, de aceea, se îndreptase împotriva comuniştilor, a naziştilor, a impresioniştilor, a relelor capitalismului desacralizat, a bisericii ca instituţie etc. Aici el se situează împotriva absolutizării logicii şi îşi numeşte tabloul *Diavolul Logician*.

Pictorul spaniol alege să folosească solaritatea contrastantă cu întunecimea reală a Infernului dantesc. Motivul ni-l spune chiar artistul: „Sunt întrebat pentru ce am înălţat Infernul prin culori luminoase şi răspund că romantismul e cel care a comis măgăria de a prezenta Infernul negru ca o mină de cărbune în picturile lui Gustave Doré, în care nu poţi vedea nimic. Numai neadevăruri. Infernul lui Dante e luminat de soarele şi mierea Mediteranei şi de aceea spaimele din ilustraţiile mele sunt analitice şi supergelatinoase, cu o anume doză de vâscozitate angelică…"[888].

În ilustraţia *Diavolul logician*, Dalí apelează la pictura de tip *galerie,* deoarece introduce două mici figuri ce au rolul de observatori sau martori. Gesturile indicatoare ale celor două figuri face ca obiectul principal să apară mai direct privitorului decât s-a intenţionat pentru beneficiul ambilor, al pictorului şi al privitorului.[889]

Aceste două personaje umane din partea de jos a tabloului sunt, bineînţeles, Dante şi Virgil, şi ei indică urâţenia şi răutatea monstrului, dar, totodată, fug terifiaţi din calea lui. Anxietatea lor li se transmite şi umbrelor lor, care par să fugă în direcţia opusă.

Influenţa freudiană atinge cote maxime în această ilustraţie. Pentru reprezentarea lui Lucifer, Dalí apelează la imagini falice, care pot fi din nou interpretate psihanalitic. Lucifer imaginat de pictorul catalan are un singur cap despicat, ce ia aspect de organ genital feminin, în care stă înfipt un simbol ce reprezintă membrul viril. Intervine aici frica lui Dalí faţă de actul sexual, imaginat ca fiind monstruos şi aparţinând Infernului, dar şi teama lui că din acest erotism ar putea apărea un copil pe care nu şi-l dorea. În gura Diavolului logician, ce ia forma unui vagin dilatat în momentul naşterii, apar două picioare verzi, semn că fecunditatea

887 *Ibidem*, XXXIV: 38-48, pp. 242 – 243
888 Salvador Dalí, *op. cit.*, p. 177
889 Haim Finkelstein, *op. cit.,* p. 133

violului este anormală, deoarece copilul se va naşte cu picioarele înainte şi nu cu capul. Dalí avea oroare de a avea copii, fiindu-i frică că apariţia unui urmaş o va îndepărta pe Gala de el şi nu va mai fi răsfăţat aşa cum îşi doreşte.

Din altă perspectivă, pentru că reprezenta, totuşi, o imagine religioasă, acest simbol falic înfipt în cap poate fi văzut, mai degrabă, ca un peşte, ce este simbolul lui Christos, al iubirii creştine faţă de Tată. Metoda paranoico-critică pusă în scenă de Dalí îl aduce în faţa privitorului pe ultra-potentul şi autoritarul său Tată, ce şi-a transformat Fiul în femeie, castrându-l. Lucifer, îngerul care putea fi cel mai frumos din Paradis, datorită iubirii faţă de Tată, se metamorfozează în femeie hidoasă, cu sânii scofâlciţi, care intră în stare de nevroză acută, sfâşiindu-l între dinţi pe Iuda, simbol al raţiunii, dar şi al fiului monstruos. Inconştientul amestecă cele mai negre temeri, construind imaginile delirante. În mentalul dalinian, iubirea creştină a fiului faţă de tată transformă fiul într-un monstru pederastru, ultra-potenţa tatălui convertind iubirea fiului într-un adevărat chin. Lucifer, preschimbat în monstru, urăşte şi muşcă între dinţi, nevrotic, raţiunea; fiul născut din violul mintal al tatălui devine iraţional, violent, infernal.

Citind *Fraţii Karamazov*, privitorul va recunoaşte, cu siguranţă, în acest Lucifer, profilul fraţilor criminali. Lucifer este părintele tuturor anti-chriştilor posibili. El este primul care a transformat iubirea paternă în ură, anihilând forţa creatoare a Sfintei Treimi. Dacă Iisus este fiul exemplar, ducând iubirea filială până la sacrificiul suprem, Lucifer este opusul, o reminiscenţă a fiilor păgâni, care îşi detronau ultra-potenţii taţi, fie ei oameni obişnuiţi, regi sau zei. Soluţia pentru această situaţie de criză a fost găsită de vechii greci care, pentru a evita aceste detronări sângeroase, îşi trimiteau tinerii cei mai frumoşi să întemeieze colonii la capătul lumii.

Lucifer este reprezentat de Dalí exact în sensul unui raport chinuitor, totalmente opus iubirii filiale, pe care o metamorfozează în viol mintal, în torţionare psihică insuportabilă. Acest Lucifer orb al lui Dalí, luminat de un soare strălucitor, pe o arşiţă insuportabilă, nu poate inspira decât milă.

Artistul catalan nu ar fi putut să asimileze suprarealismul dacă nu ar fi avut o puternică bază filosofică ce se recheamă mai ales din lectura operelor nietzscheene. Dar cel mai important aspect al gândirii lui Dalí va veni din lectura lui Freud. În *Angoasă în civilizaţie*, psihanalistul vienez arată că o sursă semnificativă a nevrozei poate fi găsită în atavismele unei reproduceri dorsale, bazate pe miros şi nu pe elemente vizuale, specifice poziţiei bipede umane, care impune reproducerea faţă în faţă. Dalí, care era el însuşi un nevrotic, o fiinţă complexă şi extrem de ambivalentă, va încerca să transpună în imagini această nevroză determinată de fascinaţia pentru miros, pentru relaţii de tip sado-masochist etc.

El va descoperi atavismele ce se manifestă prin fascinaţiile odorifere şi anale ale unui erotism ce retarda mentalul uman la stadiul pre-vertical, de factură pre-umană, animalieră, substrat care răbufnea în oniric, ce este poarta spre inconştient. Acest lucru determină atracţia originară pe care o va avea tânărul Dalí faţă de filosofia nihilistă. Nihilismul justifica, de fapt, criza profundă a unei civilizaţii care evoluase în direcţia unui hiper-logicism ce estompase, camuflase la maxim natura atavică, odoriferă a fiinţei umane. Pictura şi reprezentările clasice accentuau numai procesul acesta de hiper-antropomorfizare a omului, pierzând din vedere dimensiunea animală a fiinţei umane. Nihilismul marchează descoperirea animalului din om, *bestia triumfătoare*, cum ar spune Giordano Bruno, care trebuie lăsată să iasă la lumină în anumite ceasuri astrale, pentru a-l face pe om să înţeleagă că nu este nici înger, nici bestie, aşa cum afirma Pascal. Nihilismul, în ceasurile lui mari, marchează tocmai această descoperire tulburătoare a marelui NU, a acelui *Neinsagenkönner* de care vorbea Max Scheler. De aceea, întreaga creaţie a lui Dalí este o zbatere în chiar miezul acestei ambivalenţe fundamentale dintre natura animală şi cea angelică a fiinţei umane. NU-ul lui Dalí este îndreptat atât spre Cer, cât şi spre Pământ. El devine *Marele masturbator*, care neagă totul, inclusiv reproducerea. Civilizaţia sub zodia totalitarismului, indiferent de natura sa, este una ratată şi devine o lungă şi angoasantă masturbare, un elan non-creator, în care este de preferat, mai degrabă, nimicul decât ceva. Această conştientizare a neantului unei civilizaţii care riscă să se rateze îl face, totuşi, pe Dalí, la fel ca pe Descartes, să-şi înţeleagă, pe o cale tragică, propriul său Eu, hipertrofiat, ce anihilează absolut totul, cu excepţia *„divinului Dalí",* care se transformă în „Omul" *par excellence*, Omul – marele nihilist, care îşi permite să se considere Geniul ce se aruncă în apele nebuniei, fără a fi nebun, la fel precum Ulise, care trece legat de catarg prin apele bântuite de vocile magice ale sirenelor, fără a muri înecat.

Artist instabil, geniu provocator, excentric, Dalí a luptat permanent pentru a afirma un adevăr evident pe care nimeni nu era dispus să îl recunoască, şi anume că inconştientul nu doarme. El a realizat o contribuţie revoluţionară pentru suprarealism, punând în lucru, ca nimeni altul, conceptele psihanalizei freudiene, dar folosind un limbaj şi un simbolism grafic ce-i aparţin în exclusivitate. De altfel, artistul catalan mărturisea, la un moment dat al vieţii sale, că obişnuita tactică daliniană era: „să provoc maximum de antagonisme insolubile în fiecare situaţie, pentru a extrage maximum de suc iraţional din toate aceste ocazii"[890].

[890] Salvador Dalí, *Jurnalul unui geniu*, introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 74

Dalí a fost omul potrivit, aşa cum l-a visat Freud, pentru a experimenta psihanaliza. Pentru el, psihanaliza aplicată în artă a fost medicamentul miraculos, ce l-a făcut să înţeleagă feminitatea, l-a eliberat de viziunile de coşmar, de obsesiile sexuale, de angoasa existenţială şi l-a împăcat cu tatăl său, cu fratele său mort prematur, cu epoca şi cu el însuşi.

Capitolul 7

„Este greu să fii om”

Omul este o excepţie de la specializarea prin adaptabilitate la mediu, specifică tuturor celorlalte fiinţe vii, văzută, de altfel, ca legea fundamentală a selecţiei şi existenţei speciilor. Omul este sortit unui destin creator; el interpune cultura între sine şi mediu, ceea ce îl îndepărtează de condiţia sa naturală. Filosoful român Lucian Blaga (1895 – 1961) vorbea, în acest sens, de *o evoluţie pe verticală*, prin de-specializarea calităţilor ce vizau adaptarea la mediu. Astfel, se impune complexul proces al devenirii noastre ca specie prin foetalizare. Este interesant cum societăţile care refuză civilizaţia, numite, din acest punct de vedere, şi arhaice, păstrează legătura intimă cu un totem, de regulă un animal sacru, ce este identificat cu strămoşul comun. Totemul reprezintă legătura cu starea pre-umană. Fie că este vorba despre o plantă sau un animal, el ne trimite cu gândul la un element specializat, la o existenţă în mediul natural. Animalul reprezintă calea prin care omul arhaic se poate integra în mediul natural, care, altfel, i-ar fi, cu desăvârşire, interzis.

Misterul raportului dintre om şi condiţia bestială a fascinat încă din zorii culturii. Legendarul rapsod grec, Homer, povesteşte, prin versurile *Odiseei*, despre metamorfoza companionilor lui Ulise în porci, sub bagheta magică a vrăjitoarei Circe. Merită, apoi, o atenţie specială modul în care Plutarh, în *Scrieri morale,* construieşte un dialog între Circe, Ulise şi unul dintre tovarăşii săi, Gryllos, transformat în animal. „Ulise vrea să o oblige pe vrăjitoare să [le] redea victimelor sale forma umană. «Eşti deştept!», răspunde pe scurt vrăjitoarea, «Întreabă-i însă dacă asta le face plăcere!». Ulise discută cu Gryllos şi acesta îi dovedeşte cu prisosinţă cum condiţia animalelor este, de departe, superioară celei umane; că animalele îi întrec pe oameni în curaj, sinceritate, fidelitate, inteligenţă… «O simplă probă în treacăt: poeţii voştri, aminteşte Gryllos, spun despre un om că este curajos în luptă ca un leu, un lup, un mistreţ. Le-ar veni ideea să inverseze rapor-

turile şi să declare un leu, curajos ca un om?»".[891] Pentru Gryllos, între om şi condiţia animală de existenţă, există o atracţie irezistibilă. Omul apare ca o fiinţă cu calităţi ambigue, pe care nu te poţi bizui. Este ceea ce constata şi Pliniu cel Bătrân în *Istoria naturală,* când cataloga omul ca fiind *un animal pervers*.[892]

Unul dintre cele mai fascinante texte ale Antichităţii cu privire la raportul dintre condiţia umană şi posibila ei retrogradare la stadiul animal sau vegetal apare în *Metamorfozele* lui Ovidiu. Aici, zeii jigniţi devin instanţe care trebuie să apere condiţia umană, atunci când este lezată o virtute sau o calitate umană este grav încălcată. Zeii reprezintă arhetipurile unor dimensiuni fundamental umane; prin zei înţelegem ceea ce înseamnă condiţia umană. Astfel, pedeapsa prin retrogradare la stadiul vegetalo-animal a personajelor ce sfidează zeii, arhetipurile unor comportamente umane, reflectă tocmai atavismele animale imposibil de controlat a acestor fiinţe damnate care nu se pot adapta la statutul de om.

Când a ieşit omul din condiţia animală? Care au fost mugurii umanităţii?, toate acestea rămân întrebări fundamentale la care este aproape imposibil să se ofere un singur răspuns. Analizând ceea ce constituie miezul umanului, filosoful german Ernst Cassirer (1874 – 1945), în *Eseu despre om*, constata caracterul unic al simbolului. Animalele comunică prin semnale, elemente înnăscute şi recognoscibile de toţi membrii speciei. La om, semnalul a devenit limbaj şi se transmite prin învăţare, ceea ce reprezintă un alt nivel, cel al *simbolurilor*, care deschide marea poartă a lumii umane. Cassirer oferă exemplele celebre ale lui Helen Keller şi Laura Bridgman, două fete surdo-mute din naştere care, printr-un efort pedagogic special, au ajuns să acceseze universul simbolurilor. Simbolul, prin universalitatea sa, deschide lumea culturii umane. Simbolul, acest element magic al culturii, este transmis însă într-o haină foarte diversă, inclusiv prin modalităţi nonverbale, cum este cazul acelor semne tactile prin care comunicau fetiţele surdomute, Helen Keller şi Laura Bridgman. Cassirer surprinde tocmai această diferenţă de esenţă între modul de comunicare uman, prin simboluri, şi cel animal, care se reduce la un set de semnale moştenite în zestrea genetică a speciei. Lumea simbolurilor trebuie deschisă; este vorba despre un proces complex ce nu se încheie niciodată.

Comunicarea se face prin mijloace extrem de diverse, de la cele verbale până la cele tactile, ce nu fac altceva decât să exprime un cod prin care este exprimat simbolul. Limbile diferite sunt exact precum codurile. Odată spart codul, ai acces la informaţie. Cassirer notează faptul că „vorbirea nu este un lucru fizic

[891] Félix Buffière, *Miturile lui Homer în gândirea greacă,* traducere şi prefaţă de Gh. Ceauşescu, Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 400
[892] Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 416

pentru care putem căuta o cauză naturală sau supranaturală. Ea este un proces, o funcţie generală a spiritului uman"[893]. Simbolurile sunt, la rândul lor, acele miracole care surprind funcţiile lucrurilor în ordinea cosmică. Aşa cum spunea şi Aristotel, funcţia creează organul, iar simbolul reflectă tocmai această capacitate extraordinară a spiritului sau, de ce nu, a creierului uman de a surprinde funcţiile din spatele lucrurilor concrete. Astfel, spiritul sesizează funcţii, roluri, mijloace şi scopuri dintre cele mai complexe şi mai îndepărtate, o întreagă ţesătură raţională de condiţionări care, mai devreme sau mai târziu, devin însăşi conştiinţa omului. Omul conştient se descoperă pe sine ca persoană, îşi asimilează numele cu propriul eu. El nu va mai spune „Bogdan a mâncat ciocolată", ci „eu am mâncat ciocolată", asumându-şi, prin aceasta, fapta şi încetând să se pârască singur părinţilor.

Tot în acest sens al diferenţelor dintre disponibilităţile de comunicare, moştenite ca „daruri" ale speciei, şi elementele ce parvin prin învăţare, sunt şi distincţiile ce se stabilesc între rit şi ritual. *Ritul*, ce priveşte anumite comportamente standard cu privire la apărarea teritoriului, a împerecherii, a morţii sau a migraţiei, are multe similitudini cu ceea ce înseamnă, la nivel comunicaţional, semnalul. *Ritualul* este, deja, o haină culturală, uneori chiar sofisticată, a ritului şi poartă pecetea umanului. Există şi la nivelul riturilor multe specii de animale care improvizează, creează şi transmit creaţiile lor generaţiilor următoare din specia lor, diferenţiindu-le, astfel, comportamentele de celelalte animale similare ca specie; totuşi, nimeni nu o face atât de complex precum omul, separând, uneori, ritualul ca structură culturală, în mod radical, de ritul de origine. Diversitatea ritualurilor de căsătorie, de întemeiere a primei case sau a celor de înmormântare poate fi extrem de bogată. Ritualurile se învaţă în cadrul comunităţilor fondatoare şi reflectă o pecete puternică a umanului, ridicând viaţa animală spre lumea simbolurilor. Pentru a fi mai uşor memorate ritualurile, comunităţile fondatoare şi-au construit veritabile psihodrame, poveşti cu un caracter mnemotehnic, care au devenit, cu timpul, miturile şi basmele ce construiesc minunatul univers al folclorului.

Dar niciun ritual nu ar putea exista fără un rit originar, ce trimite la acea sursă primordială a tuturor actelor creatoare şi care este viaţa în cele mai intime forme ale ei.

Psihanaliza reprezintă tocmai arta de a recupera şi a identifica *viul* din spatele creaţiilor spirituale, un proces complicat ce aminteşte de căutarea pietrei filosofale ce oferă noblеţe, nemurire şi tinereţe veşnică lucrurilor pe care le atinge.

---

[893] Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coşman, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 62 – 63

În loc de Postfaţă

Povestea alchimistului

Există o veche poveste despre un alchimist ce căuta piatra filosofală. Citise multe cărţi – putem spune, fără să exagerăm câtuşi de puţin, aproape toate cărţile cunoscute în acest domeniu. O lungă perioadă de timp a încercat să obţină piatra miraculoasă de culoare roşie ca sângele pe cale chimică, în laborator, prin experienţe repetate, mereu cu aceeaşi pasiune devoratoare. Era înconjurat de tot felul de eprubete şi creuzete, de flăcări de culori şi intensităţi diferite. A ajuns într-un final al experienţelor la o fază periculoasă, cu explozii, până când laboratorul alchimic a luat foc, iar alchimistul a surzit şi faţa i s-a pocit, având arsuri peste tot. După o miraculoasă vindecare şi fără să-şi piardă nădejdea, el a trecut la o a doua fază a căutării, de această dată în natură, unde timpul nu mai conta, căci puterea cosmică era la ea acasă şi combinaţiile infinite de reacţii chimice erau deja epuizate. Nu mai era nevoie de un cultivator, ci de un expert în recoltare. În acest scop, el şi-a legat o centură de fier la brâu de care atingea pietrele ce semănau cu ceea ce credea el a fi piatra filosofală, pe care o vedea mereu în faţa lui doar cu ochii minţii. Strângea pietricelele ca un Arhivar cosmic, cu răbdare şi maximă atenţie, sortându-le după culoare, greutate, unghiuri, reflexii sau chiar opacitate. Nu s-a îndoit nici măcar o clipă în legătură cu misiunea sa de alchimist.

Anii au trecut cu repeziciunea vântului, lăsând urme adânci pe faţa arsă de soare a Alchimistului. Între timp, centura a ruginit, ajungând chiar să se tocească în locul unde era atinsă cu piatra. Nimeni nu ştia de ce, dar Alchimistul pierduse gândul morţii; din nefericire însă pentru el, îmbătrânise şi se zbârcise încât era de nerecunoscut. Centura, devenită una cu el, cu fiinţa lui cea mai adâncă, îi intrase în carne, sfâşiindu-i pielea. Sub concentrarea neobosită a căutării, omul se gârbovise, albise şi era la un pas să-şi piardă vederea de care se mândrea altădată că era asemenea cu cea a unui vultur.

Într-o zi, pe la amiază, o sclipire a unei raze de soare loveşte centura şi o lumină orbitoare, galbenă pătrunde în ochii lui cenuşii. Când se uită în jos, vede

că centura era din aur. Din nefericire, uitase cu ce piatră o atinsese. Piatra se afla acum printre miliardele de pietre roşii aruncate în deşertul tătarilor, unde alchimistul nostru ajunsese în căutările lui.

Povestea nu se termină însă aşa; cei care o spun, nu ştiu de ce, îi găsesc de fiecare dată un alt final. Bineînţeles că sfârşiturile sunt composibile, căci, aşa cum indica Leibniz, toate lumile posibile sunt perfect realizabile şi valabile din punct de vedere logic.

Un african cu faţa ca tăciunele, bunăoară, pe care l-am auzit primul, mi-a povestit că alchimistul descoperă piatra filosofală şi centura devine de aur, dar el rămâne bătrân… O sclipire a unei raze de soare loveşte centura şi o lumină orbitoare, galbenă pătrunde în ochii lui cenuşii… După o scurtă pauză, africanul mi-a continuat istorisirea spunând că alchimistul îşi pune o nouă centură de fier şi se apleacă cu o ultimă suflare după o ultimă piatră, apoi cade jos, la pământ.

Un arab, ce venea din Palestina, mi-a spus o altă variantă în care alchimistul se resemnează, nu-şi mai pune o nouă centură, dar contemplă centura de aur până la moarte, căci nu mai poate mânca şi nici bea apă. Aurul din centură îi absoarbe ultima suflare fierbinte, aburindu-se într-un mic colţ, şi asta din cauza aerului rece, chiar extrem de rece, specifica el, din deşertul tătarilor.

Un om cu faţa albă mi-a spus o altă variantă în care transmutaţia are loc şi la nivel somatic prin atingerea pietrei. „Într-o zi, pe la amiază, o sclipire a unei raze de soare loveşte centura şi o lumină orbitoare, galbenă pătrunde în ochii lui altădată cenuşii". Alchimistul nu mai este gârbovit şi nici riduri nu mai are, dar momentul inefabil al întineririi nu l-a putut surprinde, fiind prea obişnuit de atâţia ani să fie bătrân. Decide să nu-şi mai pună centura şi îşi trăieşte viaţa din plin pentru a reînvăţa tinereţea.

Un om cu faţa roşie ca para focului ştia o altă poveste în care alchimistul întinerit îşi pune o altă centură şi căutarea continuă într-o sfâşietoare bucurie tristă sau tristă bucurie, aşa cum îi plăcea să spună academicianului din Academia de Niciunde, supranumit *Sastisitul*.

În lumea virtuală, toate cele patru variante posibile coexistă şi de aici un anumit sentiment tragic al alchimistului nostru, care ştie că, indiferent în ce lume ar fi celelalte ipostaze ale lui, sunt la fel de reale ca cea prezentă. Ştie că Leibniz nu avea dreptate atunci când argumenta existenţa celei mai bune lumi posibile. Toate lumile sunt posibile pur şi simplu şi e doar o întâmplare că ne aflăm într-una sau în alta. Alchimistul ştie foarte bine aceasta în forul său interior şi chiar dacă ar vrea să se oprească în loc, să-i spună clipei cât este de minunată, aceasta nu ar folosi la nimic atâta timp cât clipa deja a trecut.

Povestea alchimistului trimite la o fabulă arhetipală ce surprinde esența umanului prin revelarea conștiinței morții și a neacceptării ei. Psihanaliza este, poate, fructul cel mai minunat al acestei suferințe sublimate, născută din nevroza umanității, fiind o formă subtilă și oarecum ocultă a eternei căutări a pietrei filosofale.

(Povestire inspirată din vorbele de duh ale unchiului Romulus, Alchimistul de la Wetzlar, orașul lui Lotte și al eternelor iubiri)

BIBLIOGRAFIE

ACZEL, Amir D., *Însemnările secrete ale lui Descartes*, traducere de Adriana Bădescu, Editura Nemira, Bucureşti, 2008

ADAM, Charles; TANNERY, Paul (editors), *Œuvres de Descartes,* Vrin, Paris, 1897 – 1913

ADĂMUŢ, Anton, *Descartes – «Opinio somnii»*, Symposion, 2004, tom II, nr. 1 (3), pp. 5 – 16

AFLOROAEI, Ştefan, *Ipostaze ale raţiunii negative – Scenarii istorico-simbolice,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991

ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedie. Infernul*, în româneşte de Eta Boeriu, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedie. Paradisul*, traducere în româneşte de Eta Boieriu, note şi comentarii de Alexandru Balaci, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

ALIGHIERI, Dante, *Inferno*, translated by Stanley Lombardo, introduction by Steven Botterill, notes by Anthony Oldcorn, Hackett Publishing Company, USA, 2009

ALMOLI, Solomon, *Pitron Halomot*, în Edward Hoffman (editor), *The Kabbalah Reader: a sourcebook of visionary Judaism*, Shambhala Publications, Boston, 2010

ARIEW, Roger; DES CHENE, Dennis; JESSEPH, Douglas M.; SCHMALITZ, Tad M.; VERBEEK, Theo, *The A to Z of Descartes and Cartesian Philosophy,* Scarecrow Press, Maryland, 2003

ARISTOTLE, *Parts of Animals*, Book III, Part 10, (673a)
http://classics.mit.edu/Aristotle/parts_animals.3.iii.html

ASMUS, V. F., *Descartes*, traducere de Al. Popescu şi L. Rénert, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1958

ASSOUN, Paul-Laurent, *Freud and Nietzsche*, The Athlone Press, 2000

AUGÉ, Marc, *Religie şi antropologie*, traducere şi prefaţă de Ioan Pânzaru, Editura „Jurnalul literar", 1995

BABIN, Pierre, *Freud. De la tragedie la psihanaliză*, traducere de Irinel Antoniu, Univers Publishing House, 2007

BACHELARD, Gaston, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, f.a.

BACHELARD, Gaston, *Dialectica spiritului ştiinţific modern,* vol. II, traducere, studiu introductiv şi note de Vasile Tonoiu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986

BACON, Francis, *Despre înţelepciunea anticilor*, traducere din limba latină, studiu introductiv, note introductive şi note de Alexandru Posescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976

BAILLET, Adrien, *La vie de Monsieur Des-Cartes,* première partie, Chez Daniel Horthemels, Paris, 1691

BAILLET, Adrien, *Vie de Monsieur Descartes*, Colection «Grandeur», La Table Ronde, Paris, 1946

BALANDIER, Georges, *Antropologie politică,* traducere de Doina Lică, Editura Amarcord & CEU, Timişoara, 1998

BATE, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, 2004

BEECKMAN, Isaac, *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634,* tome 4: *Supplément* (editor Cornelis de Waard), Martinus Nijhoff, Den Haag, 1953

http://www.dbnl.org/tekst/beec002jour04_01/beec002jour04_01_0026.php
BELTON, Robert James, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art*, University of Calgary Press, 1995
BERRESSEM, Hanjo, *Dalí and Lacan: Painting the imaginary landscapes*, în Willy Apollon, Richard Feldstein (editors), *Lacan, Politics, Aesthetics,* State University of New York, 1996
BERGSON, Henri, *Teoria râsului,* versiunea românească de Silviu Lupaşcu, studiu introductiv de Ştefan Afloroaei, Editura Institutul European, Iaşi, 1992
van BERKEL, Klaas, *Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2013
BLACK, Jonathan, *Istoria secretă a lumii*, traducere din limba engleză de Adriana Bădescu, Editura Nemira, Bucureşti, 2008
BLAGA, Lucian, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Bucureşti, 1976
BORGES, Jorge Luis, *Cartea de nisip*, traducere de Cristina Hăulică, Editura Univers, Bucureşti, 1983
BRENOT, Philippe (coordonator), *Dicţionar de sexualitate umană*, Prefaţă la ediţia în limba română: Bebe Mihăescu, Cuvânt înainte la ediţia în limba franceză: Philippe Brenot, traducere din limba franceză: Maria Elena Gorban, Raluca Hărmănescu, Alina Hucai, Graţiela Maftei, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2005
BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1971
BROWN, Craig, *One on One*, Harper Collins Publisher, 2011
BRUCĂR, I., *Spinoza. Viaţa şi filosofia,* Editura Hasefer, Bucureşti, 1998
BRUNO, Giordano, *Lumânărarul*, Prefaţă de Nuccio Ordine, traducere din limba italiană, note şi adaptare pentru scenă de Smaranda Bratu Elian, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000
BUFFIÈRE, Félix, *Miturile lui Homer în gândirea greacă,* traducere şi prefaţă de Gh. Ceauşescu, Editura Univers, Bucureşti, 1987
CAMERON, Alan, *The Date and Identity of Macrobius*, „The Journal of Roman Studies", 1966, vol. 56, nr. 1 – 2, pp. 25 – 38
CASPAR, Max, *Kepler*, translated and edited by C. Doris Hellman; with a new introduction and references by Owen Gingerich and bibliographical citations by Owen Gingerich and Alain Segonds, Dover Publications, Mineola, USA, 1993
CASSIRER, Ernst, *Eseu despre om – O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coşman, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alan, *Dicţionarul de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. I – III, Editura Artemis, Bucureşti, 1993
CLARKE, Desmond M., *Descartes,* Cambridge University Press, New York, 2006
COHEN, Margaret*, Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, 1995
COLE, John R., *The Olympian Dreams and Youthful Rebellion of René Descartes*, University of Illinois Press, Champaign, 1992
COOLIDGE, Frederick L., *Dream Interpretation as a Psychotherapeutic Technique*, Radcliffe Publishing, Abingdon, UK, 2006
CORDÓN, Luis A., *Freud's World. An Encyclopedia of His Life and Times*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2012
CULIANU, Ioan Petru, *Cult, magie, erezii*, articole din enciclopedii ale religiilor, traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu şi Dan Petrescu, Postfaţă de Eduard Iricinschi, Editura Polirom, Iaşi, 2003

CULIANU, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484,* ediţia a III-a, traducere din franceză de Dan Petrescu, Prefaţă de Mircea Eliade, Postfaţă de Sorin Antohi, traducerea textelor din limba latină de Ana Cojan şi Ion Acsan, Editura Polirom, Iaşi, 2003

DALÍ, Salvador, *Jurnalul unui geniu*, Introducere şi note de Michel Déon, traducere din limba franceză de Tania Radu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009

DALÍ, Salvador, *La conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935

DALÍ, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?,* Édition critique des manuscrits originaux de *La Vie Secrète* de Salvador Dalí, de Gala et Salvador Dalí, établie par Frédérique Joseph-Lowery, Préface de Jack Spector, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 2006

DAWKINS, Richard, *Gena egoistă*, traducerea şi adaptarea din limba engleză de Dan Crăciun, Editura Tehnică, Bucureşti, 2006

DELGADO MORALES, Manuel; POUST, Alice Jan (editors), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Associated University Presses, 2001

DERRIDA, Jacques, *Scriitura şi diferenţa*, traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Prefaţă de Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, 1998

DESCARTES, René, *Meditaţii metafizice*, în româneşte de Ion Papuc, Editura Crater, Bucureşti, 1993

DESCARTES, René, *Expunere despre metodă*, traducere de Dan Negrescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1995

DESCARTES, René, *Lumea,* traducere, studiu introductiv şi notă biografică de Ioan Deac, Editura IRI, Bucureşti, 2003

DESCARTES, René, *Principiile filosofiei,* traducere, studiu introductiv şi notă biografică de Ioan Deac, Editura IRI, Bucureşti, 2000

DESCARTES, René, *Regulae ad directionem ingenii [Reguli de îndrumare a minţii],* în româneşte după textul original, cu o introducere şi note de Constantin Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

DESCARTES, René, *Les Principes de la Philosophie,* première partie et Lettre préface, introduction et notes par G. Durandin, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2002

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques. Objections et réponses suivies de quatre lettres,* chronologie, présentation et bibliographie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, GF – Flammarion, Paris, 1992

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, Bookking International, Paris, 1995

DESCARTES, René, *Correspondance avec Élisabeth et autres letters,* introduction, bibliographie et chronologie de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Flammarion, Paris, 1989

DESCARTES, René, *Œuvres et letters,* textes présentés par André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1953

DESCARTES, René, *The Philosophical Writings of Descartes,* vol. III – *The Correspondence*, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff and Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge, 1991

DESCARTES, René, *The Philosophical Writings of Descartes,* vol. I, translated by John Cottingham, Robert Stoothoff and Dugald Murdoch, Cambridge University Press, 2009

DODDS, E. R.„ *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleşu, Prefaţă de Petru Creţia, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

DUMITRESCU, Petre, *Le thème de l'unité et de l'harmonie de l'homme chez Friedrich Schiller,* în „Revue Roumaine de Philosophie", tome 44, 2000, pp. 387 – 394

ECO, Umberto, *Numele trandafirului,* traducere şi Postfaţă de Florin Chiriţescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984

EDMUNDSON, Mark, *The Death of Sigmund Freud: Fascism, Psychoanalysis and the Rise of Fundamentalism,* Bloomsbury Publishing, London, 2008
ESCHIL, *Tragedii*, traducere de Mircea Alexandru Pop, Editura Univers, Bucureşti, 2000
FANÉS, Fèlix, *Salvador Dalí: The Construction of the Image,* 1925 – 1930, S. E. Electa España, S. A., 2007
FINKELSTEIN, Haim, *Dalí's small stage of paranoic ceremonial*, în Robert Havard (editor), *A Companion to Spanish Surrealism*, Tamesis, Woodbridge, 2004
FOWLIE, Wallace, *A Reading of Dante's Inferno,* The University of Chicago Press, USA, 1981
FREUD, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Patologia vieţii cotidiene,* traducere, studiu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980
FREUD, Sigmund, *Opere I. Totem şi tabu. Moise şi monoteismul. Angoasă în civilizaţie. Viitorul unei iluzii,* traducere, cuvânt introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991
FREUD, Sigmund, *Opere III. Psihanaliză şi sexualitate,* traducere, eseu introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994
FREUD, Sigmund, *Opere esenţiale,* vol. 7 – *Nevroză, psihoză, perversiune*, traducere din limba germană de Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Editura Trei, Bucureşti, 2010
FREUD, Sigmund, *Opere VIII. Comicul şi umorul,* traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive şi coordonare terminologică: Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2002
FREUD, Sigmund, *Opere XV. Vis şi telepatie*, traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Prefaţă de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, Bucureşti, 2007
FREUD, Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii,* traducere de George Purdea şi Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar", Bucureşti, 1992
FREUD, Sigmund, *Psihanaliza visului,* traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995
FREUD, Sigmund, *Scrieri despre literatură şi artă*, traducere şi note de Vasile Dem. Zamfirescu, Prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1980
FREUD, Sigmund, *The Interpretation of Dreams. The Complete and Definitive Text,* translated and edited by James Strachey, 2010, Basic Books, USA
FREUD, Sigmund, *Interpretation of dreams* (1900)
http://psychclassics.yorku.ca/Freud/Dreams/dreams.pdF
FREUD, Sigmund, *Remarks on the Theory and Practice of Dream-Interpretation*
http://icpla.edu/wp-content/uploads/2012/10/Freud-S.-Remarks-Upon-the-Theory-and-Practice-1923.pdf
FREUD, Sigmund, *The Letters of Sigmund Freud to Eduard Silberstein, 1871 – 1881, March 1875,* edited by Walter Boehlich, translated by Arnold J. Pomerans, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1989
GABBEY, Alan; Hall, Robert E., *The Melon and the Dictionary: Reflections on Descartes's Dreams*, „Journal of the History of Ideas", 1998, vol. 59, no. 4, p. 661
GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin – Français*, Hachette, Paris, 1934
GAL, Ofer; CHEN-MORRIS, Raz (editors), *Science in the Age of Baroque*, Springer Science + Business Media, Dordrecht, 2013
GALILEI, Galileo, *Opere astronomiche,* Prima Edizione Completa, tomo IV, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1844
GEEN, Russell G.; DONNERSTEIN, Edward I., *Human Aggression: Theories, Research, and Implications for Social Policy,* Academic Press, USA, 1998

GELFAND, Toby; Kerr, John, *Freud and the History of Psychoanalysis*, The Analytic Press, USA, 1992
GILLESPIE, Michael Allen, *The Theological Origins of Modernity,* Accesible Publishing Syster PTY, 2010
GILHUS, Ingvild Sælid, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in The History of Religion*, Routledge, 1997
GIRARD, René, *Violența și sacrul,* traducere de Mona Antohi, Editura Nemira, București, 1995
GIRARD, René, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, ediția a II-a revizuită, traducere din limba franceză de Miruna Runcan, Editura Nemira, București, 2008
LE GOFF, Jacques, *Imaginarul medieval. Eseuri,* traducere și note de Marina Rădulescu, Editura Meridiane, București, 1991
GOUHIER, Henri, *Les Premières pensées de Descartes*, Vrin, Paris, 1958
GRAYLING, A. C., *Descartes: The Life and Times of a Genius*, Walker & Company, New York, 2005
GREGORY, J. C., *The Nature of Laughter*, Routledge, London, 1999
GREGORY OF NYSSA, *On the Making of Man*, ebooklimovia
GRUPO DE ESPIRITUALIDAD IGNACIANA (editor), *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, vol. 2, 2a edición, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2007
GUÉNON, René, *L'ésoterisme de Dante*, Gallimard, Paris, 1957
GUEROULT, Martial, *Descartes selon l'ordre des raisons,* vol. II – *L'âme et le corps,* Aubier, Paris, 1991
HAAN, Joost; KOEHLER, Peter J.; BOGOUSSLAVSKY, Julien, *Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babinski*, Brain, 2012, pp. 1 – 9, doi:10.1093/brain/aws118 http://brain.oxfordjournals.org/content/early/2012/06/07/brain.aws118.full.pdf
HARDING, Celia (editor), *Aggression and Destructiveness: Psychoanalytic Perspectives*, Routledge, 2006, USA
HAWKING, Stephen W. (edited, with Commentary), *God Created the Integers: the Mathematical Break-throughs that Changed History*, Running Press Book Publishers, 2005
HEIDARZADEH, Tofigh, *A History of Physical Theories of Comets. From Aristotle to Whipple*, Springer Science + Business Media, 2008
HOMER, *Odiseea*, studiu introductiv și note de Adrian Pârvulescu, traducere de George Murnu, Editura Univers, București, 1979
HOMER*, Iliada,* traducere de George Murnu, studiu introductiv, note și glosar de Liviu Franga, Editura Univers, București, 1985
HOPKINS, Marilyn, *Enigma cavalerilor templieri. Istorie și legături mistice*, traducere din limba engleză de Gabriela Burcea, Editura Art, București, 2008
HOXBY, Blair, *The Function of Allegory in Baroque Tragis Drama*, în Brenda Machosky (editor), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford University Press, Stanford, USA, 2010
IAMPOLSKI, Mikhail, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film,* translated by Harsha Ram, University of California Press, 1998
JACOBS, Michael, *Sigmund Freud*, SAGE Publications, London, Great Britain, 2003
JUNG, C. G., *Opere complete,* vol. 4 – *Freud și psihanaliza,* traducere de Daniela Ștefănescu, Cuvânt-înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2008
JURIST, Elliot L., *Beyond Hegel and Nietzsche: Philosophy, Culture, and Agency*, Massachusetts Institute of Technology Press, 2000
KANT, Immanuel, *Antropologia din punct de vedere pragmatic*, traducere, studiu introductiv, note, indice de concept, bibliografie de Rodica Croitoru, Editura Antaios, Oradea, 2001
KENNINGTON, Richard, *On Modern Origins: Essays in Early Modern Philosophy*, edited by Pamela Kraus and Frank Hunt, Lexington Books, Lanham, 2004

KERNAN, Alvin, *Aggression and Satire: Art Considered as a Form of Biological Adaptation*, în Frank Brady, Martin Price, and John Palmer (editors), *Literary Theory and Structure: Essays in Honor of William K. Wimsatt*, Yale University Press, 1973

KEPLER, Johannes, *The Dream, Or Posthumous Work on Lunar Astronomy,* translated, with a commentary by Edward Rosen, University of Wisconsin Press, 1967

KROKER, Kenton, *The sleep of others and the transformations of sleep research*, University of Toronto Press, Toronto, 2007

KURIAN, George Thomas; Smith III, James D. (editors), *The Encyclopedia of Christian Literature*, vol. 2, Scarecrow Press, 2010

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. – B., *Vocabularul psihanalizei,* traducere de Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Şandor, Vasile Dem. Zamfirescu, coordonator: Vasile Dem. Zamfirescu, coordonare lexicografică: Alexandru Skultéty, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994

LEHRER, Ronald, *Nietzsche's Presence in Freud's Life and Thought. On the Origins of a Psychology of Dynamic Unconscious Mental Functioning,* State University of New York Press, Albany, 1995

LEIBNIZ, G. W., *Noi eseuri asupra intelectului uman*, traducere de Alexandru Boboc, Mihaela Pop şi Delia Şerbănescu; note, comentarii şi anexe de Alexandru Boboc, Editura Grinta, Cluj-Napoca, p. 56

LEWIS, James R., *Enciclopedia visului*, traducere din limba engleză de Oana Grădinaru, Editura Trei, Bucureşti, 2006

LIBMANN-SMITH, Joan; NARDI Egan, Jacqueline, *Semnele trupului – Cum să afli de ce suferi fără să mergi la medic*, traducere din engleză de Marilena Dumitrescu, Editura Trei, Bucureşti, 2009

LOCKE, John, *Eseu asupra intelectului omenesc,* traducători: Armand Roşu şi Teodor Voiculescu, studiu introductiv şi note: Dan Bădărău, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961

LORENZ, Konrad, *Aşa-zisul rău – Despre istoria naturală a agresiunii*, traducere din germană de Ioana Constantin, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998

LLULL, Ramón, Doctor Illuminatus, *A Ramón Llull reader*, edited and translated by Anthony Bonner, Princeton University Press, Princeton, 1993

LULLUS MAIORICENSIS, Raymundus*, Venerabilis et Cælitus Illuminati Patris. Arbor Scientiæ*, Lugduni, Ex Officina Ioannis Pillehotte, sumpt. Ioannis Caffin & Francisci Plaignard, 1635

de LUCCA, Denis, *Jesuits and Fortifications*: *The Contribution of the Jesuits to Military Architecture in the Baroque Age,* Koninklijke Brill NV, Leiden, 2012

MACROBIUS, *Commentary on the Dream of Scipio*, translated by William Harris Stahl, New York, Columbia University Press, 1952

MAGRETA, Todd Jerome, *The Development of Orange – Nassau Princely Artistic Activity, 1618 – 1632*, ProQuest, Ann Arbor, 2008

MALAMENT, David B. (editor), *Reading Natural Philosophy: Essays in the History and Philosophy of Science and Mathematics,* Carus Publishing Company, 2002

MARCHI, Cesare, *Dante*, traducere de George Miciacio, Editura Artemis, Bucureşti, f.a.

MARION, Jean-Luc, *Cartesian Questions: Method and Metaphysics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999

MARITAIN, Jacques, *Le songe de Descartes,* Ėditions R. – A. Corrêa, Paris, 1932

MARTÍNEZ-HERRERA, Ma José; ALCÁNTARA, Antonio G.; GARCÍA-FERNÁNDEZ, Lorena, *Dalí (1904 – 1989): Psychoanalysis and Pictorial Surrealism,* „The American Journal of Psychiatry", 2003, vol. 160, no. 5, pp. 855 – 856

MCKEON, Richard (editor), *The Basic works of Aristotle*, Random House, New York York, 2001

MCNEESE, Tim; DALÍ, Salvador, *Salvador Dalí*, Infobase Publishing, 2006

MELTZER, Françoise, *Hot Property: The Stakes and Claims of Literary Originality,* The University of Chicago Press, Chicago, 1994

MEYER, Catherine (coordonator); BORCH-JACOBSEN, Mikkel; COTTRAUX, Jean; PLEUX, Didier; VAN RILLAER, Jacques, *Cartea neagră a psihanalizei – să trăim, să gândim şi să o ducem mai bine fără Freud*, traducere din limba franceză de Paraschiva Nisoi, Cătălina Farcaşu, Adriana Duceac, Alina Hucai, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2009
MEIER, C. A., *Healing Dream and Ritual: Ancient Incubation and Modern Psychotherapy*, Daimon Verlag, 2003
MERKUR, Dan, *Unconscious Wisdom: A Superego Function in Dreams, Conscience, and Inspiration,* State University of New York Press, Albany, 2001
MOLIÈRE, *Œuvres,* Libraire-Éditeur Victor Lecou, Plon, Paris, 1854
de MONTAIGNE, Michel, *Eseuri I,* Studiu introductiv şi note de Dan Bădărău, traducere de Mariella Seulescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966
de MONTAIGNE, Michel, *Eseuri II*, traducere de Mariella Seulescu, note de Anca Bârsan, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971
MORRIS, Desmond, *Maimuța goală*, Editura Enciclopedică, 1991
MORRIS, Desmond, *Zoomenirea*, traducere din limba engleză de Valentin Dumitraşcu, Editura Art, Bucureşti, 2010
MURRAY, Christopher John (editor), *Encyclopedia of the Romantic Era 1760 – 1850*, Taylor & Francis Books, New York, 2004
NEILL, James, *The Origins and Role of Same-sex Relations in Human Societies*, McFarland & Comp., 2009
NEWTON, Peter M., *Freud: From Youthful Dream to Mid-Life Crisis*, The Guilford Press, New York, 1995
NICHOLSON, Melanie, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, Palgrave Macmillan, USA, 2013
NICOSIA, Fiorella, *Viața și opera lui Dalí*, Editura Adevărul – „Biblioteca de artă", Bucureşti, 2009
NIETZSCHE, Friedrich, *Naşterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
NIETZSCHE, Friedrich, *Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality*, edited by Maudemarie Clark and Brian Leiter, translated by R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, 1997
NIETZSCHE, Friedrich, *Antichristul*, traducere, note şi postfaţă de Vasile Muscă, Editura Biblioteca „Apostrof", 1996
NOICA*,* Constantin, *Viața și filosofia lui René Descartes*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
NORTON, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company Publishers, 2004
OUTHWAITE, William (editor), *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought,* second edition, Blackwell Publishing, 2003
PACAUT, Marcel; ROSSIAUD, Jacques, *Epoca romanică*, traducere de V. Protopopescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
PARKES, Graham, *Composing the Soul: Reaches of Nietzsche's Psychology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994
PARMAN, Susan, *Dream and Culture: An Anthropological Study of the Western Intellectual Tradition,* 1991, Praeger Publishers, New York, p. 51
PÂRVAN, Vasile, *Getica*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
PENA, Manuel Moros, *Istoria canibalismului*, traducere de Andreea-Corina Pleşoianu, Editura Corint, Bucureşti, 2009
PERNOUD, Régine, *Martin of Tours: Soldier, Bishop, and Saint,* Ignatius Press, San Francisco, 2006
PERROT, Maryvonne, *Sören Kierkegaard. L'exception*, Éditions du Beffroi, Québec, 1989

PIATKOWSKI, Adelina; Banu, Ion (redactori-coordonatori), *Filosofia greacă până la Platon*, vol. I, partea a II-a, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979
PINCH, Geraldine, *Handbook of Egyptian Mythology*, ABC-CLIO, Santa Barbara, USA, 2002
PLACE, Robert Michael, *Magic and Alchemy*, Infobase Publishing, New York, 2009
PLATON, *Opere I*, ediţia a II-a, Studiu introductiv de Ion Banu, traducere, note introductive de Francisca Bălteanu, Marta Guţu, Sorin Vieru, Simina Noica, Dan Sluşanschi, Alexandru Cizek şi Şerban Mironescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975
PLATON, *Opere VI*, Introducere de Alexandru Surdu, traduceri, lămuriri preliminare şi note de Sorin Vieru, Marian Ciucă, Constantin Noica, Elena Popescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989
PLATON, *Opere VII*, traduceri, lămuriri preliminare şi note de Andrei Cornea şi Cătălin Partenie, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993
POLSANI, Pithamber R., *The image in a fatal kiss: Dalí, Lacan, and the paranoiac representation*, în Manuel Delgado Morales, Alice Jan Poust (editors), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Associated University Presses, 2001
POP, Alexandru, *Fundamentele alchimiei,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
RAVEICA, Titus, *Istoria filosofiei moderne*, vol. II, Editura Fundaţiei AXIS, Iaşi, 2005
REEF, Catherine, *Sigmund Freud: Pioneer of the Mind*, Houghton Mifflin Company, New York, 2001
RING, Trudy; WATSON, Noelle; SCHELLINGER, Paul, *International Dictionary of Historic Places,* vol. II – *Northern Europe*, Routledge, New York, 1995, transferred to Digital Printing 2010
RODIS-LEWIS, Geneviève, *Descartes: His Life and Thought*, Cornell University Press, 1998
ROJAS, Carlos, *Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait*, The Pennsylvania State University, 1993
ROMANATO, Gianpaolo; LOMBARDO, Mario G., CULIANU, Ioan Petru, *Religie şi putere,* traducere de Maria-Magdalena Anghelescu şi Şerban Anghelescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1996
ROSS, Michael Elsohn, *Salvador Dalí and the Surrealists: Their Lives and Ideas, 21 Activities*, Chicago Review Press, 2003
ROSSI, Paolo, *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*, Continuum International Publishing Group, New York, 2006
ROTHMAN, David J.; MARCUS, Steven; KICELUK, Stephanie A. (editors), *Medicine and Western civilization*, Rutgers University Press, USA, 2003
RUSSEL, Bertrand, *History of Western Philosophy*, George Allen & Unwin Ltd, 1961
SAINT IGNATIUS LOYOLA, *The Autobiography of St. Ignatius*, The Echo Library, Middlesex, 2009. http://www.gutenberg.org/files/24534/24534-h/24534-h.html
de SANCTIS, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv şi note de Nina Façon, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965
SASAKI, Chikara, *Descartes's Mathematical Thought*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2003
SCHAFF, Philip; WALLACE, Henry (editors), *Nicene and Post-Nicene Fathers: Gregory of Nyssa: Dogmatic Treatises,* Second Series, vol. V, Cosimo, New York, 2007
SCHARFSTEIN, Ben-Ami, *Descartes' dreams*, Philosophical Forum, I, 1969, 3:306-307
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Sistemul idealismului transcendental*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
SCHIAFFINI, Ilaria, *From Hell to Paradise or the Other way round? Salvador Dalí's Divina Commedia*, în Antonella Braida, Luisa Calè (editors), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts,* Ashgate Publishing, 2007
SCHREIER RUPPRECHT, Carol (editor), *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language,* State University of New York Press, 1993

SCHMALTZ, Tad M., *Descartes on the Extensions of Space and Time*, Analytica, Rio de Janeiro, vol. 13, no. 2, 2009
SCHOTTEN, Heike C., *Nietzsche's Revolution. Décadence, Politics, and Sexuality,* Palgrave Macmillan, New York, 2009
SCHUSTER, John, *Descartes – Agonistes: Physico-mathematics. Method & Corpuscular-Mechanism 1618 – 33*, Springer Science & Business Media, Dordrecht, 2013
SCHWARTZ, Joseph, *Cassandra's Daughter: A History of Psychoanalysis*, H. Karnak Books, London, 2003
SEARGENT, David A. J., *The Greatest Comets in History: Broom Stars and Celestial Scimitars*, Springer Science + Business Media, 2009
SECREST, Meryle, *Salvador Dalí: A Biography*, Dutton, 1986
SEVERUS, Sulpicius, *The Life of Saint Martin of Tours*, în Thomas F. X. Noble, Thomas Head (editors), *Soldiers of Christ: Saints and Saints' Lives from Late Antiquity and the early Middle Ages,* The Pennsylvania State University, USA, 2000
SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of., *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times,* edited by Lawrence E. Klein, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
SILVER, Brian L., *The Ascent of Science*, Oxford University Press, 1998
SOLOMON, Robert C., *Living with Nietzsche: What the Great „Immoralist" Has to Teach Us*, Oxford University Press, 2003
SOLOVIOV, Vladimir, *Povestire despre Antichrist*, Studiu introductiv de Ion Ianoşi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005
SPINOZA, Baruch, *Etica demonstrată după metoda geometrică şi împărţită în cinci părţi*, traducere din limba latină, studiu introductiv şi note de Alexandru Posescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981
SPINOZAE, *Ethica ordine geometric demonstrate et in quinque partes distincta*, http://www.sacred-textes.com/phi/spinoza/lateth/eth03htm
STEVENS, Anthony, *Private Myths: Dreams and Dreaming*, London, Hamish Hamilton, 1995
SYNESIUS, *Concerning Dreams (De Insomniis),* Chapter 3, translated by Augustine Fitzgerald, în *Essays and Hymns of Synesius of Cyrene*, London: Oxford University Press, H. Milford, 1926 & 1930
STANTON, Sarah; Banham, Martin, *The Cambridge Paperback Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
THIHER, Allen, *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*, University of Michigan, 2002
TOULMIN, Stephen, *The Invention of Disciplines*, în Nico Stehr, Reiner Grundmann (editors), *Know-ledge: Critical Concepts*, vol. II, Routledge, New York, 2005
VARAUT, Jean-Marc, *Descartes. Un cavalier français*, Plon, 2002
VIANU, Tudor, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982
VIRGIL, *Eneida,* traducere de George Coşbuc, Editura Univers, Bucureşti, 1980
VITZ, Paul C., *Sigmund Freud's Christian Unconscious*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Michigan, 1993
WALKER PUNER, Helen, *Sigmund Freud: His Life and Mind*, Foreword by Erich Fromm, with a New Introduction by Paul Rozen and an Afterword by Samuel P. Puner, Transaction Publishers, 1992
WATSON, Richard, *Cogito, Ergo Sum: The Life of René Descartes*, David R. Godine Publisher, Boston, 2007
WEININGER, Otto, *Sex şi caracter*, traducere de Monica Niculcea şi Şerban Căpăţână, Editura Anastasia, Bucureşti, 2002

WESTCOTT, Wynn, *Numerele şi puterea loc ocultă*, traducere din limba engleză de Monica Medeleanu, Editura Herald, Bucureşti, 2013
WINER, Jerome A.; ANDERSON, James William, *The Annual of Psychoanalysis: Sigmund Freud and His Impact on the Modern World*, vol. XXIX, Routledge, 2001
WOOLFOLK, Joanna Martine, *Taurus*, Taylor Trade Publishing, USA, 2011
YALOM, Irvin D, *When Nietzsche Wept*, Harper Perennial Modern Classics, New York, 2010
YATES, Frances A., *Iluminismul rozicrucian*, traducere de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998
YUSOF, Nordin, *Space Warfare: High-tech War of the Future Generation,* Penerbit Universiti Teknologi Malaysia, 1999
The Einstein – Freud Correspondence (1931 – 1932)
http://www.public.asu.edu/~jmlynch/273/documents/FreudEinstein.pdf
***, *Epopeea lui Ghilgameş*, în româneşte de Virginia Şerbănescu şi Al. Dima, Editura Mondero, Bucureşti, 1998
***, *Biblia sau Sfânta Scriptură,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1982
***, *Mic dicţionar enciclopedic*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978
***, *Dictionary of sociology*, TATA McGraw-Hill, New Delhi, 2009

Tipărită la Tipografia SEDCOM LIBRIS Iaşi, România
Tiraj realizat: 100 exemplare

Copyright © 2014 Editura SEDCOM LIBRIS

www.editurasedcomlibris.ro